唐宋词分类选讲

『中国古代文学分类选讲』系列教材

尚永亮 王兆鹏 总主编

王兆鹏 主编

高等教育出版社

普通高等教育『十一五』国家级规划教材

「中国古代文学分类选讲」系列教材

诗骚分类选讲·刘毓庆 方铭 主编

先秦两汉散文分类选讲·李炳海 著

唐宋诗分类选讲·尚永亮 主编

▼唐宋词分类选讲·王兆鹏 主编

元明清戏剧分类选讲·欧阳光 主编

明清小说分类选讲·谭帆 主编



ISBN 978-7-04-021574-8

定价 28.30元

唐宋词分类选讲

普通高等教育"十一五"国家级规划教材

"中国古代文学分类选讲"系列教材

尚永亮　王兆鹏　总主编

王兆鹏　主编

高等教育出版社

撰稿人（依所撰章节先后排列）

王兆鹏　胡元翎　刘尊明

欧明俊　诸葛忆兵　姜剑云

姚　蓉　赵维江　王晓骊

路成文　陶　然　谭新红

图书在版编目(CIP)数据

唐宋词分类选讲/王兆鹏主编．—北京：高等教育出版社，2007.8
（中国古代文学分类选讲系列教材/尚永亮，王兆鹏主编）
ISBN 978-7-04-021574-8

Ⅰ.唐… Ⅱ.王… Ⅲ.①词（文学）-文学研究-中国-唐代-高等学校-教材②宋词-文学研究-高等学校-教材 Ⅳ.I207.23

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第067029号

策划编辑 迟宝东　责任编辑 李健秋　封面设计 刘晓翔
版式设计 刘晓翔　杨立新　责任校对 王效珍　责任印制 朱学忠

出版发行	高等教育出版社	购书热线	010-58581118
社　址	北京市西城区德外大街4号	免费咨询	800-810-0598
邮政编码	100011	网　址	http://www.hep.edu.cn
总　机	010-58581000		http://www.hep.com.cn
		网上订购	http://www.landraco.com
经　销	蓝色畅想图书发行有限公司		http://www.landraco.com.cn
印　刷	北京佳信达艺术印刷有限公司	畅想教育	http://www.widedu.com
开　本	787×960　1/16	版　次	2007年8月第1版
印　张	26	印　次	2007年8月第1次印刷
字　数	340 000	定　价	28.30元

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题，请到所购图书销售部门联系调换。

物料号　21574-00

内容提要

本书是普通高等教育“十一五”国家级规划教材，是“中国古代文学分类选讲”系列教材之一。全书以人生、社会、自然、历史为框架将唐宋词的名篇佳作分为爱情相思、闲情逸趣、豪情壮志，都市风情、乡村田园、时令节序、自然山水、咏物写意、怀古咏史九大类别来讲解。注重点线面的结合、宏观概述与微观赏析结合、感性体悟与理论提升相结合。另有“体制格律”一章介绍词谱。每一类型的讲析中又有重点作品的赏析评鉴、有主题类型发展线索的纵向勾勒、有各类总体面貌及特点的横向归纳。作品讲解的方法灵活多样，或纵横比较，或串讲分析，或重点提示，尽可能给读者提供多种赏析作品的角度和方法。

本书可供高校用作中文系和校级通识课程的教材，也可作为一般文史爱好者解读赏析唐宋词的普通读物。

总　序

在源远流长、异彩纷呈的中国文学中，有两个要项值得关注：一是体裁，一是题材。体裁关乎形式，题材关乎内容。诗、词、文、赋、小说、戏曲等，属于体裁的范围；而送别思归、边塞征旅、山水田园、咏史怀古、才子佳人、负心婚变、神仙道化、英雄传奇、神魔志怪、世态人情、公案侠义等，都属于题材的范围。体裁与题材又是紧密相关、互为体用的：一方面，独特的题材往往会导致旧体裁的变易，甚至催发新体裁的产生；另一方面，特定的体裁也必然会对其所表现的题材形成制约，并影响其风格特点。

无论是体裁，还是题材，受不同时代文化精神、美学追求的影响，都有一个发展流变的过程，并在某一历史时段达到顶点，成为代表性的文学样式和主题。先秦时期，四言诗、骚体赋和散文独步文坛；两汉以还，散文、乐府、五七言诗与各体赋代有变化；发展到唐宋，诗与词成为最受人瞩目的文体样式；降及元明清，戏曲与小说勃兴，双峰并峙，平分秋色。近人王国维指出："凡一代有一代之文学，楚之骚，汉之赋，六代之骈语，唐之诗，宋之词，元之曲，皆所谓一代之文学，而后世莫能继焉者也。"（《宋元戏曲考 · 序》）说的就是这种情况。在中国文学演进的历史过程中，伴随着体裁的变化，各类题材也日渐成熟、丰富，几乎涉及社会、政治、人生、自然的各个方面。而每类题材，不仅各有其鲜明的特点，还呈现出阶段性的变化。以诗、词而论，边塞征旅诗在盛唐时期最为昌盛，咏史怀古诗则在中晚唐大行其道，北宋时期的词作多吟唱情爱相思，到了南宋，抒发悲愤壮烈的爱国情怀便成了词作的一大特点。而就总体来看，"诗庄词媚"则可视作诗词两种文体风格的基本分野。如果变换视角，调整思维，就可以发现：题材与体裁、风格、时代不仅紧密关联，而且各类体裁、题材都是可以作为专题展开论述，构成若干部文学小史的。而从文学的体裁和题材入手，也不失为一种了解各体各类文学特点的有效途径。

中国文学史，作为一门成熟的学科，已经走过了一个世纪的历程，形成了以文学史和作品选相辅相成来把握文学史的成熟模式。一般来讲，文学史（无论是分体文学史还是分段文学史）是以作家为视点描述文学史的进程、考察一代或一体文学之流变

的；作品选则选择代表性的作品，以展现作家的艺术个性和创作成就。现行的文学史和作品选，从叙述方式看，有其优长，也有其缺憾：文学史对各个时代文学风格、体裁的历时性变化，描述得比较具体，而对每个时段各种题材类型的共时性特点却难以一一述及；作品选重在反映作家个体最有特点和成就的作品，却无法兼顾各类体裁、题材的类型特点和面貌，也缺乏史的勾勒和描述。于是，我们想在文学史和作品选之外，设计一种新的教材模式——分类选讲，以弥补其不足。

分类选讲试图把作品鉴赏、题材流变和类型分析结合起来。既以作品为主，通过讲析发掘其艺术特色，又注重不同题材的发展脉络，展现其源流嬗变的轨迹；既提供多元的赏析方法和角度，又将单个作品的讲析与同类作品关联在一起，从纵横比较中提炼概括出类型特点。就此而言，它与以史带论、以史串篇的文学史，与注而不评的作品选以及着力于一篇篇作品孤立讲解的赏析性著作，都是有所不同的。如果说，文学史是线性描述，作品选是点状分布，那么，分类选讲则是点状分布与线性描述的有机结合，而其核心在于块状讲析。

呈现在读者面前的这套“中国古代文学分类选讲”系列教材，力图兼顾时代、体裁，尤其是题材，以“分类”和“选讲”的形式，讲解中国文学的类型特点及其源流变化。所谓分类，一是按体裁分类，选择不同时代最具代表性的文学样式，如先秦时期的诗骚、先秦两汉的散文、唐宋时期的诗与词、元明清时期的戏曲和小说，分别单独成册，突出体裁特点和时代特点；二是按题材分类，选择不同体裁中若干重要题材，对其历史传承、发展流变、艺术特点等予以专章讲说，由此形成一个个文学专题，借以细化、深化对中国文学的理解和把握。在此基础上，本套教材还力求在以下几个方面，展示出“选讲”的一些特点：

其一，兼顾点（具体作品）、面（时代背景、创作概况和类型特征）、线（题材发展的历史进程）三者的关系，而将作品讲析作为重点，由此引出“面”之拓展，带出“线”之流程，构成以作品为中心、以类型特征、题材演变为两翼的立体文学景观。

其二，对作品讲析有详有略，有疏有密，或一篇一析，或数篇一析。分析时既注重具体作品的个性，亦关注若干作品的共性。强调观照视角和分析方式的多元化，或比较分析，或综合分析，或大笔泼墨，务求详尽；或点到为止，引而不发；或以批注的形式，画龙点睛。通过这样一些做法，既给学生提供多种解读讲析的方式，使之充分了解该类型作品的创作特色和风格，又给教师留下较充分的发挥空间。

其三，注重学理性与可读性的结合，语言力求活泼灵动，并适时穿插一些相关的逸事趣话，使得文脉有起有伏，张弛相间，吸引并调动学生的学习兴趣。每章末附列

“思考题”，提示需掌握的重点和要点，以及进一步思考的问题或方向。

当然，由于各类体裁、题材不同，加上文出众手，各位撰稿者考虑问题的角度不尽一致，故在行文次序、结构安排、内容把握乃至语言风格上又是有所不同的。不过，我们想，惟其不尽相同，也才能在内容和形式上形成一些变化，在论述中体现一定的个性，这也许是本教材区别于时下一般文学史著作的一个小小特点。

以分类选讲的形式重新梳理中国文学，还只是一种初步的探索。早在2004年，我们就萌生了编写这样一套教材的想法，经与高等教育出版社文科分社徐挥社长、迟宝东博士商议，深蒙嘉许，遂将此套教材列入出版计划。嗣后，由高等教育出版社召开两次分册主编会议，对样稿和初稿反复商讨，深化了认识，也细化了编写方案。2006年，这套教材又蒙多方支持，被列入普通高等教育“十一五”国家级规划教材选题。这对我们来说，是一个鼓舞，也是一种鞭策。在两年多的时间里，承担撰写任务的各位作者均数易其稿，分册主编在修订统稿工作中更是花费了大量时间和精力。在此，我们谨向为此套教材付出过辛勤劳动的出版社领导和各分册主编、作者同仁表示深切的感谢，并希望得到方家读者的批评指正。

尚永亮　王兆鹏

目　录

导 论

唐宋词是词体艺术的最高典范。虽然单纯从作品数量上看，唐宋两代并不是词史上作品最多的时期。据统计，唐五代传世的词作仅 1962 首，宋词有 21085 首，唐宋词累计 23047 首。元明两代是公认的词体衰落时代，但金元和明词的总数已超过唐宋词，分别有 7316 首和 19291 首。清词号称中兴，仅《全清词 · 顺康卷》就收词作 53400 余首❶，比唐宋金元明五朝传世的词作总数还多。如果《全清词》全部编纂完毕，估计清词总数要超过 20 万首，比唐宋词多出 10 倍有余。但是，词史上最受欢迎的杰出词人、最脍炙人口的经典名篇，都出自唐宋时代。无论是从词人的创造性、词作的艺术性来看，还是从传播的久远度、读者的认同度来看，唐、宋无疑是词史上最辉煌的巅峰时代。

本书是共时性地分类讲析唐宋词，为便于历时性地了解唐宋词的发展概貌，下面先沿着唐宋词人的步伐，浏览一下唐宋词的演进历程，然后再概略说明唐宋词的类别及本书的分类依据。

一、唐宋词的演变

（一）唐词的双向发展

从宏观上说，词体兴起于唐代。如果进一步追问，词体究竟兴起于唐代什么时候？就不容易准确地回答。这是因为，唐词有两条发展路向，一是民间词，一是文人

❶ 唐五代词，据曾昭岷、曹济平、王兆鹏、刘尊明编著《全唐五代词》（中华书局 1999 年版）正编统计（副编未计）；宋词，据新版《全宋词》（唐圭璋编纂，王仲闻参订，孔凡礼补辑，中华书局 1999 年横排版）统计；金元词，据唐圭璋编《全金元词》（中华书局 1979 年版）统计。明词，据饶宗颐初纂、张璋总纂《全明词》（中华书局 2004 年版）统计，然《全明词》失收词人词作尚多（参王兆鹏、胡晓燕《〈全明词〉漏收 1000 首补目》，《上海大学学报》2005 年第 1 期），明代传世的词作总数应超过宋词；清（顺治、康熙年间）词，据《全清词 · 顺康卷》（中华书局 2002 年版）统计。

词。文人词产生和发展的时代相对清楚，而民间词究竟起于何时，已不可考。大致说来，初唐至中唐，是词体的形成期，晚唐是词体的定型成熟期。

先说民间词。所谓“民间词”，实指敦煌词，即敦煌藏经洞写本遗书上抄存的词作。这些词一直湮没无闻，直到1900年敦煌石室打开以后才逐渐为世人所知。经过近人的整理，大约有两百首左右。[1]其中最受人注意的是以词集形态出现的抄卷《云谣集杂曲子》，这是现存最早的词集。《云谣集》收词30首，题材内容也比较集中，大多是写爱情婚恋的悲欢离合，艺术水平相对较高。其他散见的词作，内容就比较广泛，歌唱边防将士、塞外居民、商人士子、平民百姓的喜怒哀乐。由于敦煌民间词不是一时一地之作，因此题材内容既没有什么限定，表现形式上也没有统一固定的规范标准，艺术上还比较稚嫩，但也别具一种原始拙朴的美感。

次说文人词。唐代文人尝试写的词，又称诗客曲子词。现存最早的作品，是初唐中宗朝沈佺期、杨廷玉、李景伯等人写的《回波乐》词。但这几首词说不上有什么艺术性，形式上与齐言体诗歌没有太大的区别，只是作为最早的文人词，具有一种初期词体“标本”的意义。盛唐时期，相传李白所作《菩萨蛮》和《忆秦娥》，倒是相当成熟的长短句体，但是否确为李白所作，历来有争议。即使《忆秦娥》等词确是李白所作，那也只是盛唐时期一个超越时代数十年的特例，不能代表词史的进程，因为他前面没有引导者，同时代没有呼应者，后来也没有跟进者。虽然同时的玄宗皇帝李隆基也传有一首《好时光》词，但真伪同样难定。进入中唐，文人词日渐增多，韦应物、王建、戴叔伦、白居易和刘禹锡等人都写有词作，但还是处在试验模仿阶段，习惯于写与齐言体诗相近的词调，如《杨柳枝》、《浪淘沙》等。这时最有影响的是张志和的《渔父》词五首，不仅国内有十数人群起和作，就连日本的嵯峨天皇及其臣僚也有唱和之篇，可以说是产生了国际影响。白居易和刘禹锡是唐代诗客中存词最多的两位，也是首次明确标明“依曲拍为句”即依调填词的两位词人。他们写的五首《忆江南》，

[1] 曾昭岷等编《全唐五代词》正编收录敦煌词199首。

是中唐时期艺术上比较成熟的词作。

到了晚唐温庭筠手里，词体才宣告成熟。温庭筠最大的贡献，是定型了词体。在敦煌民间词里，同一词调之词，字句平仄往往不统一，而温庭筠的词，调有定句，句有定字，字有定声，从而在艺术形式上为词体确立了统一的规范。他还建立了一种抒情范式，以女性情感为题材，以柔情感伤为基调，以语言的香艳绮丽和意境的精致小巧为审美追求。后来的花间词人都是以他的词为艺术典范，效法他的抒情范式。

（二）五代词的两个中心

如果说唐词是双线发展，那么五代词就是两个中心最为突出，即西蜀和南唐。西蜀赵崇祚所编《花间集》里收录有十八位词人，习称“花间词人”或“花间词派”。这十八位词人是：温庭筠、皇甫松、韦庄、薛昭蕴、牛峤、张泌、毛文锡、牛希济、欧阳炯、和凝、顾夐、孙光宪、魏承班、鹿虔扆、阎选、尹鹗、毛熙震和李珣。其中温庭筠和皇甫松是晚唐人，唐朝覆灭前他俩早已去世，生活年代比欧阳炯等五代西蜀词人要早得多。因为温庭筠是西蜀花间词人效法追随的对象，所以，《花间集》以他的66首词为压卷，后人也尊他为“花间鼻祖”。又有孙光宪仕于荆南，和凝仕于后晋，余下十四位都是西蜀词人，可见当时西蜀词坛之兴盛。

花间词人中，艺术成就较高、影响力较大的另一位词人是韦庄，他与温庭筠并称为“温韦”。但温、韦词的风格很不相同，温词喜欢用色彩鲜艳浓烈的字眼，追求语言的装饰性和色彩感[1]，给人强烈的视觉冲击。而韦词则多用白描，以色彩清淡疏朗为美。温词是典型的“男子作闺音”，代女性言情，抒发的是超时代、类型化、普泛化的情思，而韦庄词则时或表现自我独特的人生感受，即使是写普泛化的相思恨别，也尽力融入自身的情感体验。此外，欧阳炯和波斯裔词人李珣笔下的岭南热带风光，给五代词坛增添了一道别具特色的靓丽风景。

南唐词坛，最为知名的是中主李璟、后主李煜父子和做过宰相的冯延巳。李璟存

[1] 袁行霈：《中国诗歌艺术研究》，北京大学出版社 1996 年版，第 299 ~ 301 页。

词只有四首，以名句“细雨梦回鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒”（《浣溪沙》）著称。李煜和冯延巳存词较多，而且艺术成就也很高。

李煜的词，以写真生活、真感情见长。温庭筠的词世界，是“虚拟”的世界，是花间酒畔为应歌需要而即时即席虚拟的一个以女性为主体的艺术世界。而李煜的词，则是抒写他真实生活和情感的“实在”世界，情真景也真。温庭筠是把词当作歌曲来写，写给听众歌唱以作娱乐消遣。李煜是把词当作诗来写，写自我的情感体验，以求心灵的慰藉和精神的救赎。温、李二人分别给后来的词人开启了两大创作方向：一是歌化词，一是诗化词。温庭筠式的歌化词，适宜于表现大众化、普泛化的情感，而李煜式的诗化词，则适宜于表现词人自我化、个性化的情感。宋代柳永、晏殊、欧阳修、秦观等人和周邦彦、姜夔一派承续的是温词的方向，苏、辛一派走的是李词确立的路线。

冯延巳是唐五代时期存词最多的一位，传世之词有 112 首。他的创作路数，介于温、李之间。其词的题材取向跟花间词接近，也是写男女相思恨别等普泛化的情绪，但离愁别恨之中，已融入了他自己的人生体验，渗透着一种生命意识，常常苦于时光易逝、人生短暂，每每慨叹人生忧患的持续和沉重，从而丰富了词的情思内涵，提升了词的思想境界。这给后来的北宋词人如晏殊、欧阳修等提供了有益的启示：娱宾遣兴的游戏词作原来也可以表达一些严肃的人生思考与人生感慨。

（三）宋词的三大变化

两宋三百多年的词史，经历了三大变化。

宋代立国初的半个多世纪，写词的人很少，只有王禹偁、寇准、潘阆和林逋等人流传下来的几十首词作，词坛上没有形成什么气候。直到十一世纪的上半叶，宋词才开始走上星光大道，柳永、张先、晏殊和欧阳修等明星大腕相继闪亮登场，把原来只是少数人业余爱好的游戏“小词”打造成了全社会各阶层都追逐的时尚文化。

其中最耀眼的巨星、给词体带来第一次大变化的，无疑是号称“才子词人”、

"白衣卿相"的柳永。跟柳永同时的词人，大多数走的是五代词人的路子。形式上多用五代人习用的小令，题材上多写男女情爱与相思恨别，风格上不是学"花间"就是学南唐，所谓"冯延巳词，晏同叔得其俊，欧阳永叔得其深"（刘熙载《艺概·词曲概》），说的就是晏、欧词风与南唐冯延巳词的渊源关系。即使是因为写过一首边塞词《渔家傲》（塞下秋来风景异）而被视为豪放词先声的范仲淹，其《御街行》（纷纷坠叶飘香砌）和《苏幕遮》（碧云天）也还是典型的五代词风味。而柳永则是"变旧声作新声"（李清照《词论》），改变了词体的航向。

首先，柳永改变了词调声情，利用市井新声，创作了大量的前所未闻的慢词长调，不仅从音乐性上增添了词的声腔魅力，也从文学性方面提高了词的表现力。过去一首小令只有三五十个字，容量有限，而柳永写的慢词，一般都在百字上下，词体的篇幅容量扩大了一两倍，从而为表现更丰富复杂的生活和情感提供了一个适宜的载体。柳永在词体形式上的开拓和创造之功，在唐宋词史上，无人能出其右。

其次，柳永改变了词的审美趣味。温庭筠给词体确立的审美趣味是贵族化的，追求典雅含蓄。而柳永的审美趣味则是平民化的、大众化的，他力求用普通民众易于接受和理解的语言表现大众喜闻乐见的情和事，以迎合和满足大众的娱乐需求。宋代文士经常指责柳永词"浅近卑俗"（王灼《碧鸡漫志》卷二）、"言多近俗，俗子易悦"（胡仔《苕溪渔隐丛话》后集卷三九），但也从侧面道出了柳词深受大众欢迎的事实。柳永利用市井流行的音乐曲调歌唱民间大众的心声，赢得了社会各阶层的喜爱，上至皇帝宰相，下至平民僧侣，都有柳永狂热的崇拜者。这也扩大了词在社会文化生活中的影响力，使词成了宋人文化消费中最受欢迎的艺术形式。民众对词体的喜爱，反过来又刺激了词人的创作热情，促进了词作产量的高涨。

柳永还改变了词的题材取向。晚唐五代以来的词，题材取向主要集中于男女情爱话题——这是正统诗歌鲜于涉足的角落，所以相对诗歌来说，词中吟唱爱情相思，是

文学题材的扩大，但就词体而言，一味地“谈情说爱”，就不免狭窄单一。柳永的词，突破了这种局限，他一方面更贴近当时市井民众的爱情追求和情爱心理，歌唱男女间的情爱相思，另一方面，他也用词来表现当时的都市风情、山水风光，把词当做“风光纪录片”来写，从而拓展了词体的表现领域，扩大了词的艺术世界。

当柳永在词坛叱咤风云的时候，以“张三影”闻名于世的张先，也在为词体注入新鲜的血液。在张先之前，文人士大夫之间的文学交往应酬，主要是用诗文作载体，被视为游戏文字的词还没有资格参与到文人士大夫社交活动中。张先率先在文人雅集时用词来唱和赠别，从而在一定程度上扩大了词体的日常交际功能，实际上也是在悄悄地提升词体的地位，表明词跟诗一样也可以用来赠别酬唱、纪实写景。这为后来苏轼的词体革新做了铺垫。

到了 11 世纪的 70、80 年代至 12 世纪 20 年代，词坛更是群星璀璨。苏轼、周邦彦、秦观、晏几道、贺铸、黄庭坚、晁补之和王安石、王观、李之仪、毛滂、谢逸、万俟咏等明星词人共同创造了词史上的辉煌景观。其中最杰出的是苏轼和周邦彦，他俩各自开宗立派，影响深远。特别是苏轼，继柳永之后，又给词体带来了第二次革命性的变化。

柳永时代，虽然词调词艺日新月异，越来越受到广大民众的欢迎和喜爱，但是词体的文学地位却没有得到上层社会的认同。人们情感上喜爱词，观念上却鄙视词、瞧不起词，这从西昆诗派的主将钱惟演对词的态度可见一斑。他曾经说：“平生唯好读书，坐则读经史，卧则读小说，上厕则阅小词。”（欧阳修《归田录》卷二）词只是他如厕时的消遣读物，可见词地位之卑微。要知道，钱惟演也是写过词的。作为宋初诗坛上有影响的重量级人物，钱惟演对词的态度是很有代表性的。王安石平生也写过一些词，可他批评同乡前辈晏殊说：“为宰相而作小词可乎？”（魏泰《东轩笔录》卷五）言下之意是，普通人写小词玩玩倒也罢了，堂堂宰相大人怎么也玩起这类不入流

的游戏呢？用当时正统的文学观念来看，以歌唱儿女私情为能事的词品味不高，格调太低，“方之曲艺，犹不逮焉”，所以“文章豪放之士，鲜不寄意于此者，随亦自扫其迹，曰谑浪游戏而已”[1]。虽然文士们都曾披挂上阵，亲自操刀作词，但随写随扔，不自爱惜，游戏娱乐而已。北宋文人编辑文集，是一概不收录词作的，生怕词作玷污了其文名诗誉。有时实在难以割爱，就另编一集，集外单行。在苏轼之前，词体尚徘徊在文学的边缘，或者说是边缘性的文学。那时候，文学的中心位置、正宗地位，还是由诗文占据着。

自从苏轼登上词坛后，词体的文学地位才逐步得到认同，词从文学的边缘逐步走向文学的中心。

苏轼的词创作虽然变革了词体词风，但跟同时代的人一样，他骨子里也多少有点看不起词。比如他评价张先，最看重的是张先的诗而不是其词，他在《题张子野诗集后》说：“张子野诗笔老妙，歌词乃其余技耳。”“而世俗但称其歌词。昔周昉画人物，皆入神品，而世俗但知周昉仕女，皆所谓‘未见好德如好色’者欤？”（《苏轼文集》卷六八）在苏轼看来，张先的诗是最好的，其词只是他写诗的“余技”，玩玩而已，而世俗只称美推重张先的词，真可谓“好德不如好色”。很明显，在苏轼的观念中，诗的地位是高于词、优于词的，人们应该更推尊张先的诗才对。苏轼自己也更看重诗，一生的创作精力主要是放在诗上而不在词中，他流传下来的诗有 2700 多首，而词只有 362 首。虽然如此，苏轼的词作最终却提升了词的地位，改变了词的命运，这大约与他的才情气质、文学观念和政治遭遇三个方面的因素有关。

苏轼才情横溢，写什么都能写出精品，玩什么都能玩出第一流。他偶尔染指词的创作，不经意之间，就能写得独具面目、与众不同。正如金代诗评家王若虚所说：“公雄文大手，乐府乃其游戏。顾岂与流俗争胜哉！盖其天资不凡，辞气迈往，故落笔皆绝尘耳。”（《滹南诗话》卷二十）

[1] 胡寅：《向芗林〈酒边集〉后序》，《斐然集》卷十九，中华书局 1993 年版，第 403 页。

苏轼拥有自由洒脱的个性气质，他的文学创作是为了表现他的性情怀抱，“凡赋诗缀词，必写其所怀”（杨湜《古今词话》），以至于“性情之外，不知有文字”（元好问《新轩乐府引》）。当他用词来创作时，也就自然而然地会突破词体久已形成的思维惯性和创作观念，自由地挥洒自我性灵，痛快地书写自我人生。他曾对友人说：“近作小词，虽无柳七郎风味，亦自是一家。呵呵！数日前，猎于郊外，所获颇多，作得一阕，令东州壮士抵掌顿足而歌之，吹笛击鼓以为节，颇壮观也。”（《与鲜于子骏书》）信中提到的一阕，是他三十九岁时在密州写的《江城子 · 密州出猎》，表现的正是他意气风发的情怀和渴望驰骋疆场的壮志。从此，词体不止是适合于十七八女孩儿低吟的相思调，也同样是能让东州壮士高唱的进行曲。

苏轼由于乌台诗案而贬谪黄州后，一度不敢写诗。[1]因为他的诗曾被政敌罗织成罪，不免心有余悸，所以写诗作文时就非常谨慎小心。而词在当时还被视为“小道”，是娱乐游戏的文字，不像诗那样具备意识形态功能和政治功利色彩，政敌不会到词里去窥探政治寓意，闻嗅政治气味，因而，苏轼在黄州期间，就放开手脚，尽情写词，黄州也就成为苏轼一生词作历程中最辉煌的时期，他的许多经典名篇就是写在黄州期间。

苏轼的革新，最主要的是把原为入乐歌唱的词体当作抒情言志的诗体来写，突破诗词的界限，也就是通常所说的“以诗为词”。词经温庭筠定型以后，就与诗歌划清了“界线”，形成了一种自觉的分工：诗言志，兼叙事；而词只言情，且多言私情、柔情，以小巧为美，以秾艳为美。词体只书写个体化、私人化的生活空间、隐秘幽微的情感世界，不涉及士大夫社会化、政治化的生活世界和情怀志向。比之人物，诗如壮夫，词如艳妇。遵循这种“潜规则”的，才是词的“本色”，属于词的“正宗”，否则，就是“变体”。苏轼，不是以气盛言宜的理论宣言，而是以精彩绝伦的创作实践无声地突破和超越了诗词的这种“潜规则”，他既用词来写私情柔情，同样也用词来写

[1] 王兆鹏：《苏轼贬居黄州期间词多诗少探因》，《湖北大学学报》，1996 年第 2 期。

豪情性情，他的那些“人生如梦”的人生思考、“长恨此生非我有”的人生困境、“一蓑烟雨任平生”的人生态度、“一旦功成名遂”即退隐山林的人生理想、“人有悲欢离合，月有阴晴圆缺，此事古难全”的人生哲理和自然规律、“西北望，射天狼”的政治抱负、“乱石穿空，惊涛拍岸，卷起千堆雪”的自然奇观，全都寄之于词，展现出一个前所未有的崭新词世界。到了苏轼这里，词才有了“思想”含量，词才见出创作主体的人格个性和精神风度！苏轼用他一系列经典性的名作表明：词不仅长于写儿女柔情，不止是一种调笑游戏的文字，还跟诗一样，能庄重严肃地表达思想，表现真情，写出个性！“使人登高望远，举首高歌，而逸怀浩气，超然乎尘垢之外”[1]。

从此，在文士的意识中、观念里，写词，不再是一种无谓的娱乐游戏，而是一种有意义的文学创作。这就彻底改变了人们对词体的轻蔑态度，从根本上提升了词体的文学地位，也使词从音乐的附属品逐步成为一种独立的文学体裁。北宋后期，“诗词”二体开始并称[2]，即表明词体独立的文体地位得到了基本的认同。

苏轼写词，追求抒情言志的自由，注重词的文学性、可读性，而不太重视词的音乐性、可歌性，把用来歌唱的词改写成了宜诵而不宜歌的诗。这一方面，开启了词体新的发展方向，形成了新的派系（即所谓“苏辛派”或“豪放派”），而受到推重尊崇。另一方面，因为改变了词的传统作法，有违词的“本色”，不是“正宗”的路数，所以在他生前和身后也受到一些指责。如“苏门六君子”之一的陈师道，就说“退之以文为诗，子瞻以诗为词，如教坊雷大使之舞，虽极天下之工，要非本色”（《后山诗话》）；李清照也批评东坡词不协音律而难歌，是“句读不葺之诗”，而非“别是一家”的词。当时学苏轼作词的，不过黄庭坚、晁补之等寥寥数人而已，大多数词坛后进颇不以为然。所以南北宋之交的王灼在说东坡词“指出向上一路，新天下耳目，弄笔者始知自振”的同时，也指出：“今少年妄谓东坡移诗律作长短句，十有八九，不学柳耆卿，则学曹元宠。”（《碧鸡漫志》卷二）

---

[1] 胡寅：《向芗林〈酒边集〉后序》，《斐然集》卷十九，中华书局 1993 年版，第 403 页。

[2] 王兆鹏：《从诗词的离合看唐宋词的演进》，《中国社会科学》2005 年第 1 期，第 157 ～ 158 页。

如果说苏轼是打破词体的旧规则而重新建立范式，是“破”而后“立”；那么，周邦彦是在词体固有规则的基础上完善词的创作法则，是“守”而后“立”。苏轼是要拉近诗词的距离，消融诗词的界限，使之在抒情功能上同化；周邦彦是要竭力维护词的本体特性而力避与诗同化。苏轼写词只考虑可读性，周邦彦写词则力主可歌性。

苏轼、周邦彦之后，词就判然分出两种创作路向，即前面说过的诗化词与歌化词。苏轼是诗化词的领袖，周邦彦是歌化词的宗师。这两者互有长短，宋末刘将孙说：“歌喉所为喜于谐婉者，或玩辞者所不满；骚人墨客乐称道之者，又知音者有所不合。”（《养吾斋集》卷九《新城饶克明集词序》）歌唱家喜欢的，可能文辞上有缺陷，招致文学家的不满；文学家喜欢的，歌唱家又认为不合音律而难以歌唱。词体这种音乐的可歌性与文学的可读性之间的矛盾，似乎永远不可调和，于是各持一端，各走一路。从文学的立场看词，人们更推重苏轼词新奇别致的艺术境界；从音乐的立场看词，人们更喜欢周邦彦词的声情并茂而便于歌唱。所以，到了南宋，最受歌手欢迎的词，是周邦彦词；最受文学批评家肯定的词，是苏轼的词。

除了苏轼和周邦彦，王安石、晏几道、秦观和贺铸诸家词，也各有创造。王安石曾经对宰相晏殊写儿女情长的小词表示过不以为然的态度，所以他自己写词，就一洗绮罗香泽之态，力避柔情艳思，而写他对社会历史人生的思考和政治失意之后力求超然物外的人生态度。王安石的词，是政治家的词。

晏几道的词，则是失意才子的词。晏几道为人孤僻内向，出身名门，心高气傲，却仕途上失意，生活上落魄，是政治边缘化的人物。作词固守传统，不写新兴的慢词，而专写小令，用小令建构他独特的情感世界，从而把小令艺术推进到一个新的高度。

别人是用才情写词，多少有点游戏人生的意味。秦观则是用心来写词，写他真切的悲剧性的人生体验。他把政治上的失意跟爱情的悲欢离合打并在一起，写得荡气回

肠。他的词有真情，有韵味，又协律可歌，雅俗共赏，是北宋时期词体艺术当行本色的标本典范。

贺铸是北宋词坛上唯一的一位行武出身的豪侠，真正是侠骨柔情。他能文能武，有刚有柔。抒豪情，激昂慷慨，写柔情，则软语呢喃；既儿女情长，又英雄气盛。词风多样，别具一格。

12世纪上半叶宋室南渡前后的半个世纪，随着苏轼、周邦彦等词坛巨星的隐退，李清照和叶梦得、李纲、朱敦儒、陈与义、张元幹、岳飞、赵佶、赵鼎等新星渐露光芒。其中李清照这颗女性明星最为耀眼。她打破了唐五代以来男性话语独霸词坛的格局，那来自女性心底的声音、发自女性心底的诉求，第一次以词的形式被社会和历史倾听与关注、接受与认同。

这是词史上第三次大变化的时期。不过这次变化，却不是依靠巨星个人的力量推波助澜，而是群体的合力作用而形成。其中，时代的变迁、家国的巨变又在其中起着支配和引导作用。

如果说宋词的第一次变化是柳永让词从上层社会的贵族娱乐走向大众、深入民间，第二次变化是苏轼使词从应歌娱乐的游戏文字变成承载心灵诉求的文学体裁，那么，南渡时期的第三次变化就是词由超功利的文体渐变为有现实功利性的文体。

唐五代以来，词一直是作为娱乐性的艺术形式为社会所认同，不负载政治道德的教化功能，没有政治功利的目的。因为远离政治，远离意识形态，所以词的题材始终与社会政治的变化保持着一段距离。在五代花间词里，具体的时空是消解了的，没有时代性，也没有地域性，更看不到时代生活、政治变化的面影。即使是在南唐李煜的词里，我们虽然能感受到他个人命运的变化，但却看不到南唐社会的变化、时代政局的变化。到了北宋，我们能从柳永的词里看到当时的都市风情、社会太平气象，能从苏轼、黄庭坚等人的词里看到他们个体的生活场景、独特的生存状态，但是，就整体

而言，整个北宋词还是与当时的社会现实保持着相当的距离。我们能从欧阳修、王安石、苏轼的诗歌看到他们个人生活的诸多方面，却无法从他们的词里获取北宋社会政治的任何信息。即便苏轼“以诗为词”，使词的表现范围大大扩展，但也没有涉足政治领域。北宋词，始终超然于政治之外。

到了南渡时期，深重的民族灾难，激烈的和战之争，促使有民族正义感和社会使命感的词人，创作时必须正视社会现实、面对时代巨变给个体心灵造成的震撼、伤痛。于是，词跟诗一样也就自然而然地承载起表现民族苦难、激励民族抗战的功能，词体的功利性和现实性也就日渐增强。词体从来没有像南渡词这样与时代变化密切同步，与社会政治紧密相连。

靖康二年（1127）正月，金兵攻下汴京后将宋钦宗挟持至兵营，人心惶惶，当时谢克家写有《忆君王》表达对钦宗的担忧与怀念：“依依宫柳拂宫墙。楼殿无人春昼长。燕子归来依旧忙。忆君王。月破黄昏人断肠。”三月间，金兵下令册立张邦昌为皇帝，如有不从，就在汴京“城中尽行杀戮”（《三朝北盟会编》卷八十三）。邓肃闻之，当即写下《瑞鹧鸪》一词，反映这一重大事变：“北书一纸惨天容。花柳春风不敢秾。未学宣尼歌凤德，姑从阮籍哭途穷。”建炎元年（1127）五月，李纲首任南宋王朝的宰相，为激发宋高宗抗金的决心和信心，一连写了七首咏史词来表达他鲜明强烈的政治主张。建炎三年（1129）秋，金兵直逼长江，而“群盗”四处作乱，内忧外患重重，张元幹的《石州慢》即全景式地描写了这一社会现实：“群盗纵横，逆胡猖獗……两宫何处，塞垣只隔长江。”绍兴八年（1138）冬，宋高宗和秦桧决策与金人议和，李纲上书反对和议，张元幹立即写了《贺新郎》（曳杖危楼去）以声援李纲。此后，胡铨因为上书请斩秦桧而遭贬谪，张元幹又赋《贺新郎》（梦绕神州路）为他壮行。这些词，都与现实政治斗争密切相关，充满着强烈的时代感和现实感。张元幹后来因为这首《贺新郎》词得罪秦桧，而被抄家并被捕入狱。苏轼当年因写诗而卷入

乌台诗案，一度不敢写诗而放开胆子写词，表明词在当时人们的观念中是与政治绝缘的。到了南渡时期，张元幹却因为写词而被政敌定罪，说明过去那种远离时代、绝缘政治的词到此时已经跟政治结下不解之缘，成为现实政治斗争的一种工具了。

在词学批评中，也赋予了词更多的政治道德含义。如戴植评论谢克家《忆君王》词是"语意悲凄，读之令人泪堕，真爱君忧国之语也"（《鼠璞》卷下）。蔡戡说张元幹"喜作长短句，其忧国爱君之心，愤世嫉邪之气，间寓于歌咏"。[1]抒写"忧国爱君之心，愤世嫉邪之气"，原本是诗歌创作的传统，也是诗学批评的价值标准之一，如今用来评词衡词，可见在人们的观念意识中词的现实功利性、政治工具性已得到广泛的认同，词不再是游戏文字，也不再是超然现实政治之外的抒情载体，而被纳入传统诗教的轨道，被赋予了从未有过的道德化、政治化的表现功能。从此，诗词的表现功能同化合一，诗词原初的"分工"界限逐步被淡化消解。正因为诗词在表现功能上同化合一，所以下一代词人辛弃疾就以词为"陶写之具"来抒写他的英雄个性和英雄情怀，陈亮用词来表达他的政治主张，每写一词，自叹云："平生经济之怀略已陈矣。"（叶适《书龙川集后》）

宋词经历了三大变化之后，迎来了12世纪下半叶的词史高峰。英雄型的大词人辛弃疾、天才型的张孝祥和侠客型的陈亮、战士型的陆游、狂士型的刘过和雅士型的姜夔，都是这时期的词坛高手，史达祖、高观国等知名词人也活跃在这一时期，他们共同创造了词的再度辉煌。借助清人朱彝尊"词至南宋始极其工，至宋季而始极其变"（《词综・发凡》）的说法，词体到了辛弃疾时代，已是"极其工"而又"极其变"了。

辛弃疾和姜夔是此期词坛的两大领袖，各成一派。辛弃疾以他英雄的胆识和才气在词境上开疆拓土，本着战斗性、功利性的创作观念，[2]不仅彻底打破诗词的疆界，更是以文入词，没有他不能使用的语言，没有他不能表现的情事，真正达到了"无意不

---

[1] 张元幹：《芦川归来集》卷末附录，上海古籍出版社1978年版，第220页。

[2] 参刘扬忠：《辛弃疾词心探微》，齐鲁书社1990年版，第56～66页。

可人，无事不可言”的自由无碍境界。就像书法大家各体皆工一样，辛疾弃词也是风格多样，刚柔相济，雅俗兼融，庄谐并收；嬉笑怒骂，皆成文章；随意挥洒，自成妙境。他的创作路向与苏轼词相近，成就地位也是旗鼓相当，所以二人并称为“苏辛”，后世称他们所开创的词派为“苏辛词派”。

姜夔以他音乐家的天赋和艺术家的气质，创作了众多字正腔圆律美的雅词，成为后来雅词的艺术典范。跟辛弃疾致力于开拓词境不同，姜夔更执著于词艺的精致化和音律的精美化。他写词的方式也与众不同，晚唐五代以来，词人填词，都是先乐后词，即按规定的乐律谱式填词，而姜夔则是先词后乐，先随意写出长短句，然后再谱上相应的乐曲。他的词往往有较长的小序，犹如写景抒情的小品文，与词作正文相得益彰。他在后世的影响非常大，清代曾一度出现过“家白石（姜夔）而户玉田（张炎）”的效仿热潮。

辛派的张孝祥，跟苏轼一样是天才型的作家，词多奇思幻想，富有浪漫情调，同时也不乏悲壮激昂的篇什。他的《水调歌头 · 闻采石战胜》歌唱南宋采石矶大捷，及时表现时事战局的变化，时代感和现实性极强。《六州歌头》表现其忠愤之气、忧国之情，充满着现实的批判精神。陆游因为观念上瞧不起词，写词不像写诗那样专注投入，所以词的成就相对逊色。但毕竟他是大手笔，故其词也自具面目。陈亮是政论家，写词也好发议论，常常在词中表达他的政治主张。人们常说苏轼是“以诗为词”，辛弃疾是“以文为词”，而陈亮几乎可以说是“以词为文”了。陈亮词以气势见长，洋溢着崇高的政治热情和民族感情。

姜派词人史达祖和高观国，以词艺的精湛见长。特别是史达祖，工于咏物，他的自度曲《双双燕》，是宋词咏物的经典名篇之一。

13 世纪，随着南宋王朝的日益没落，词坛也呈现出衰落的趋势，虽然也先后涌现出了一批批著名词人，但毕竟难以续写宋词曾经有过的辉煌。这时的词人大约可以分

为两个创作阵营，延续着两种创作倾向。吴文英、周密、王沂孙和张炎等属于姜派传人，写雅词，唱雅调。他们特别爱写咏物词，在咏物中寄托国家破亡之悲和人生失意之苦。而刘克庄、文天祥、刘辰翁和蒋捷等人属于辛派后劲，他们的词风虽然有些粗豪，但充满着抗争的激情和批判现实的精神。

在宋末词人群中，艺术成就最高、创造力最强的是吴文英。他的词在艺术结构和表现方式上都独具匠心，常常将不同时空场景中的情事安排穿插在跳跃式的结构之中，精工巧妙，但有的篇章晦涩难懂，每为时人和后人所诟病。

宋末亡国前后，词坛弥漫着一片低沉的哀音苦调，正所谓"亡国之音哀以思"。而民族英雄文天祥，却用词来弘扬民族的正义和正气，用词来高歌血性男儿的责任和使命："人生翕欻云亡，好烈烈轰轰做一场！"（《沁园春》）这位民族英雄震撼人心的生命绝唱，成为两宋词史尾声中最响亮的乐章。

二、唐宋词的类别

唐宋词的类别，从不同的角度划分，会有不同的认识。成书于南宋、风行于明代的《草堂诗余》，是最早的分类编排的词选。此书前集分春景、夏景、秋景、冬景四大类，后集分节序、天文、地理、人物、人事、饮馔器用和花禽七大类，每大类下又分若干小类，如"春景"下又分初春、早春、芳春、赏春、春思、春恨、春闺、送春等八类。全书共分十一大类六十六小类。[1]这种分类，既便于听众点歌时各取所需，也便于歌唱者根据不同的演唱场合选唱相应适宜的词作。

明人董逢元编选的《唐词纪》，将唐五代词分为景色、吊古、感慨、宫掖、行乐、别离、征旅、边戍、佳丽、悲愁、忆念、怨思、女冠、渔父、仙逸、登第等十六门予以著录。明末陆云龙的《词菁》，则分天文、节序、形胜、人物、宴集、游

[1] 《草堂诗余》流传的版本很多，此据元至正三年癸未（1343）庐陵泰宇书堂刊本《增修笺注妙选群英草堂诗馀》。这是现存最早的版本。

望、行役、称寿、离别、宫词、闺词、怀思、愁恨、寄赠、杂咏、题咏、居室、动物、器具、回文等二十类排列。其分类标准，或以词语而分，或以词名而分，茫无定律。

除了这些分类编排的词选，还有专题词选，也带有题材分类的意味。如南宋黄大舆的《梅苑》，专录咏梅词；明周履靖的《唐宋元明酒词》，单选描写与酒有关之词；而清人赵式编的《古今别肠词选》，只选写离别之词；汪森辑录的《撰辰集》，专选节序词，并按元日、立春、人日、上元、天穿节、春社、寒食、清明、上巳、送春、立夏、重午、立秋、七夕、中元、秋社、中秋、九日、立冬、小春、冬至、腊日和除夕等23个节令选录。

古代词选的分类，一般是根据适用性原则来划分，比较随意零乱，不太注重类别之间的逻辑关系。本书的分类，是依题材来划分，分类的逻辑起点是基于对词作所建构的艺术世界的理解。

一首词，是一个完整的艺术世界。而众多的词作，又凝聚成一个丰富博大的艺术世界。人，无疑是这个艺术世界的主体。词是一种抒情性特别鲜明纯粹的文学样式，一首词，总要表现人的某种心理情绪、生命体验，而人是生活在社会当中，社会是人们交往互动的平台，所以词作也会表现人对社会的观察和思考；人也离不开自然，自然是人赖以生存的物质空间，因此词作又会表现人对自然的审美态度和审美趣味；人又是位于历史和现实的时间坐标上，因而词作也经常会表达人对历史的感悟和反思。

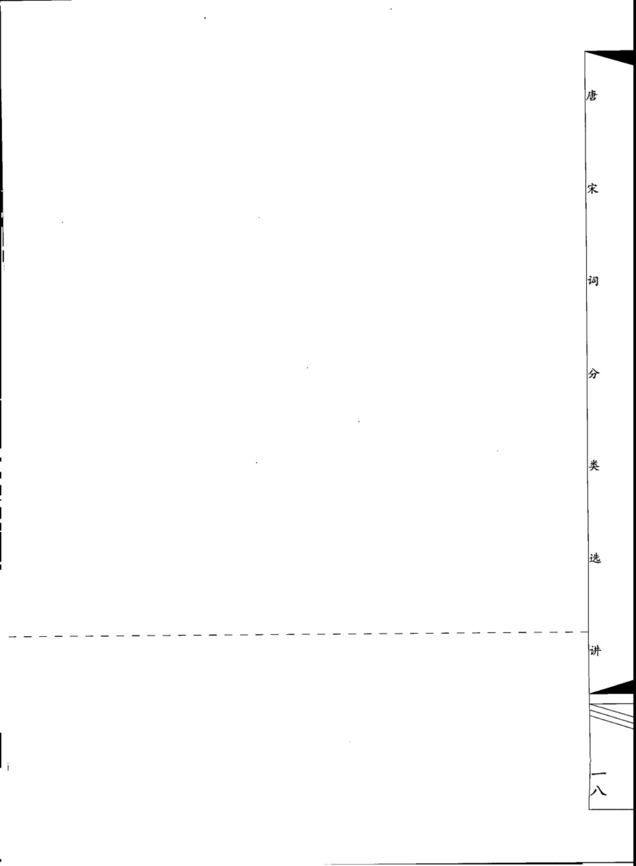
于是，词作的艺术世界就可分为人生、社会、自然和历史四大层面。每个层面，再分为若干种类型，就是本书前九章设置的基础。人生部分，根据人生感受的不同类型分为爱情相思、闲情逸趣和豪情壮志三章来分析；社会部分，依其空间的不同，分为都市风情、乡村田园两章来考察；自然则分为时令节序、自然山水和咏

物写意三章来观照；历史用咏史怀古一章来描述。

我们的这种分类，只是一种尝试，既考虑到宋词题材类型的代表性和稳定性，也兼顾传统的类型划分，如咏物词、怀古词等类型早已约定俗成。别样的分类是否更科学、更能反映宋词题材类型上的特点，则有待于后来者的进一步思考和努力了。

本书的体例，是分类讲析词作，类似于词选，但不同于历来按词人点状分布的词选，因为本书注意总结每一类型的特点、探寻每一类型的源流，因而具有题材分类词史的意味。

本书的重点，是讲析作品的艺术构成，有词作鉴赏的功能，但不同于时下流行的鉴赏之作，因为本书不是孤立地赏析作品，而是由点及面，注意同类作品的联系，在纵横比较分析中见出类型的特点及其变化。讲析中尽可能体现出一种纵向的历史视野和横向的类型意识，力求做到点、线、面的结合。点，是重点作品的讲析；线，是某一类型形成变化轨迹的描述；面，是类型特点的归纳。当然，这是我们的主观设想，由于各位撰稿人的理解不同、着眼点不同，因而每一章写出的面目并不完全一样，作为一种尝试和探索，我们真诚地期待读者的批评和指教，以便今后能修订得更加成熟完善一些。



第一章 爱情相思

诗是抒发情愫的，而爱情是情愫中最为复杂、微妙、动人的部分，也最能体现人性的诉求。这可能就是古今中外爱情诗篇众多的原因。但相比之下，中国古典诗歌中的爱情篇章却留下了种种出乎人们意料之外的现象。

爱情诗篇产生得出乎意料的早而少。早在春秋时期，《诗经》中就保存了大量的爱情作品，出现了像《关雎》那样优秀的爱情篇章，这在世界文学史上都属最早的爱情之歌。而且中国文学以抒情诗为最早的成熟形态，这一点迥异于西方文学的以史诗为最先。因此会令人很容易地推想，这个情感神经早熟的民族该会留下许多令人瞩目的爱情作品，这种“瞩目”不仅应包含质量，同样也应包含可观的数量。可事实是怎样的呢？虽然也有“海上生明月，天涯共此时”（张九龄《望月怀远》），有“东边日出西边雨，道是无晴却有晴”（刘禹锡《竹枝词》），也涌现出如“巴山夜雨”、“相思红豆”、“人面桃花”、“青梅竹马”、“两小无猜”、“心有灵犀一点通”等美丽的爱情词语或典故，但相较泱泱诗国，数量还是不成比例。细数下来，产生爱情诗篇较多时期亦仅仅是三个时段：诗经楚辞阶段、汉魏六朝乐府阶段、晚唐诗至唐宋词阶段。前两者，多沿袭古风及浸润民歌风尚；而后者才属文人真正大力而为，然而

相较整个中国古典诗歌史，它也仅属沧海一粟。

爱情诗篇在中国古代文学中的地位出乎意料的薄弱。不同于西方诗歌中爱情一直是永恒的主题，中国诗歌中的爱情书写却呈现出一种断续的状态，那三个被割裂的时段本身即说明爱情主题被抑制的事实。一些正统文人常对炽热真挚的爱情诗篇持一种不屑与贬斥的态度。钟嵘曾在他的《诗品》中评价晋代张华的诗为“虽名高曩代，而疏亮之士，尤恨其儿女情多，风云气少”。昭明太子萧统则评陶渊明的《闲情赋》为其一生创作的白璧微瑕。原因何在？朱熹曾对爱情诗作过一番著名评价，似可以从中找到答案：

> 郑卫之乐皆为淫声。然以诗考之，卫诗三十有九，而淫奔之诗才四之一，郑诗二十有一，而淫奔之诗已不翅七之五，卫犹为男悦女之词，而郑皆为女惑男之语。卫人犹多刺讥惩创之意，而郑人几于荡然无复羞愧悔悟之萌。是则郑声之淫，有甚于卫矣。(《诗集传》卷四)

朱熹认为爱情诗即为“淫声”，得出“郑声之淫有甚于卫矣”这一结论的重要理由即在于“郑皆为女惑男之语”。本来在爱情关系中无所谓男追女或女追男，而在朱熹意下，女追男是“淫奔”、“惑男”，应“羞愧悔悟”，可见男性中心社会已然确立的荒谬逻辑。不仅如此，在作为中国主流意识形态的儒家思想看来，“养心莫善于寡欲”(《孟子 · 尽心下》)，只要筑起一道男女之大防的高墙，仁义君子的道德修养、芸芸众生的政治教化、整个社会的现存秩序就有了可靠的内在保障。因此，不难理解，在这个男女之爱在整个社会价值体系中不占据合法地位的国度里，爱情诗创作注定不会引起人们的重视。《毛诗序》把“诗言志”加以阐释发挥并纳入了文艺政策的层面，对诗歌的情感表达方式和思想内容都作了细致具体的规定，如“主文而谲谏”、“发乎情，止乎礼义”。进而将爱情诗亦曲解为“后妃之德”，大大压抑了爱情主题的表现，因此形成中国

由于传统诗教的影响，中国古代诗歌爱情主题一直被抑制。

传统诗歌主题的一大特点：围绕的轴心不是爱情，而是国计民生、风雅美刺等重大的社会问题。

爱情对词体出乎意料地偏爱。当诗歌已然成为作家经世之大业、不朽之鸿图，爱情主题自动规避已成定势，从唐五代开始，却崛起了一种新的文学体式——词。因为词来源于民间，最初大兴于娱乐场所，因为"词本管弦，冶荡之音"（《四库全书总目 · 乐章集提要》），总之"词为小道"这一规定性，使得作家写词时不会像写诗时那样绷紧神经，而且有意地将"诗言志"、"词缘情"区分开，特别是可以将规范情感的"礼义"，诸如诗教所框定的"乐而不淫，哀而不伤，怨而不怒"等约束踢开，于是长久被压抑的情感之河，陡然冲决开来，其来势之猛，在当时令人瞠目。"词为艳科"，词可以大写艳情，大写女性之美，恋情题材于是膨胀开来。如沈义父所言"作词与诗不同，纵是用花卉之类，亦须略用情意，或要入闺房之意"（《乐府指迷》），词人终于可以毫无遮拦地抒发"欢愉愁怨"，抒发平时不敢言、不肯言的"窈深幽约"、"恺恻怨悱"的"儿女私情"。爱情这一题材终于找到了可以宣泄的载体，以至宋诗与宋词产生了清晰的分工。在宋诗中你绝少能找到爱情，宋人已将前代压抑已久的情爱一股脑地注入到宋词中。正如钱锺书所说："爱情，尤其是在封建礼教眼开眼闭的监视之下，那种公然走私的爱情，从古体诗里差不多全部撤退到近体诗里，又从近体诗里大部分迁移到词里"[1]。这在历代文学体式中都属少见的奇观。

宋诗与宋词各有擅长。诗体与词体亦各具特质。

爱情词表现得出乎意料的阴柔、理性、内敛。朱自清曾说："中国缺少情诗。"当然"缺少"不等于"没有"，他是指中国爱情诗"或曲喻隐指之作，坦率的告白恋爱者绝少，为爱情而歌咏爱情的更是没有"。[2]这个意思恰与钱锺书所说的颇为

[1] 钱锺书《宋诗选注 · 序》，人民文学出版社 2002 年版，第 7～8 页。

[2] 朱自清《中国新文学大系 · 诗集 · 导言》，上海良友图书公司 1935 年版，第 5 页。

相似，钱先生以中西情诗作对比，认为“在中国诗里算是‘浪漫’的，和西洋诗相形之下，仍然是‘古典’的；在中国诗里算是痛快的，比起西洋诗，仍然不失为含蓄的”。[1]爱情，在人类诸种情感中，应属最火热的。西方诗歌中就存有大量的对爱情大胆率真的歌唱，并含有强烈的性爱因素，而中国爱情诗歌通常不能大胆地袒露男女之爱的欲与情，情感较为理性化和逻辑化。特别是词中的爱情，随着文人大量的参与创作，渐渐形成了一系列的审美约定。如因为传统诗教的辐射制约而不敢畅快表达真实情感，讲求“含蓄蕴藉”、“言有尽而意无穷”；因为男人多代女子立言，于是千方百计揣摩女子心态而表现出浓浓的阴柔之气；因为宋代开国，自皇上公然提倡纵情享乐，而理学家俨然要求人们“存天理、灭人欲”的矛盾现实，使得爱情表达既情真意切同时又缠绵惆怅，等等。总之，爱情词渐渐以其典雅、含蓄、伤感、柔婉为审美风尚，正统词家所提倡的婉约词自以此类爱情词为代表。即使豪放如苏轼，在爱情词中也极尽婉约，判若两人。

明代张綖《诗余图谱·凡例》最先将词的风格分为婉约、豪放两类。

词中的爱情一般来说不火热也不冰冷，温温地传达着内心细微的感动。她不是波澜迭起，而是细水长流，绵绵不绝。她具有一种美丽的哀伤，是痛苦中的甜蜜。她凄美，因其永不能得其所爱，又不能忘其所爱。词中的爱情自有一种出乎意料的令人心醉的美。

唐宋词中的爱情相思类作品数量很多，留下了众多的爱情名篇，为我们集中展现了一个丰富细腻的情感世界。下面试以爱情的不同阶段为序，细加论析。

[1] 钱锺书《七缀集》，上海古籍出版社 1985 年版，第 14 页。

第一节 渴　慕

这里的"渴慕"，指的是女子怀春、男子钟情阶段，总之是未得到意中人前，青年男女情窦初开时常表现出的状态：迷乱、一见钟情时的惊喜、以及女子情感未有依托时的迟暮之叹，也包括一部分酒席宴间尚有真情不甚低俗的侧艳之作。

一、大胆率真、情辞热切

词在初始阶段，尚葆有民间风味，我们会惊喜地发现唐末及花间词人笔下也有对爱情大胆率真的渴求。如刘禹锡的《竹枝词》"东边日出西边雨，道是无晴却有晴"，由小伙子的踏歌声，牵出无情有情的迷乱。如皇甫松《采莲子》："船动湖光滟滟秋，贪看年少信船流。无端隔水抛莲子，遥被人知半日羞。"活画出闺娃稚憨的情态。即便以婉丽含蓄见长的温庭筠也有少见的直快之作，写出怀春女子对意中人的大胆追求："手里金鹦鹉，胸前绣凤皇。偷眼暗形相。不如从嫁与，作鸳鸯。"（《南歌子》）其间韦庄的《思帝乡》堪为代表：

> 春日游。杏花吹满头。陌上谁家年少，足风流。
> 妾拟将身嫁与，一生休。纵被无情弃，不能羞。

韦庄词素来"清简劲直"[1]，有异于其他花间词人，这首小词也表现出这一特点，表达感情明朗爽隽。词虽小，但扑面而来的是一种爱的气势，进而令人感动的是她的献身精神。那气势由杏花飞舞之撩乱所带来的浓浓的春天气息而充满，再由

[1] 叶嘉莹、缪钺《灵溪词说》，上海古籍出版社 1993 年版，第 51 页。

对“足风流”的“谁家年少”一往情深而燃起，更由“一生休”、“不能羞”的无怨无悔之执着而力度增强。这是一种爱，一种火辣辣的爱，其大胆，超出温庭筠的“偷眼暗形相”，其豁朗，更迥别于皇甫松的“遥被人知半日羞”，我们为在古典诗词中终于出现了一位爱得火热、追求得火热的女子形象而感动，为在古典的情爱世界中能看到那么单纯简单执着的爱情而感到一丝安慰，因为我们看到的太少了。一些正统词评家也不得不认可，如贺裳《皱水轩词筌》说：“小词以含蓄为佳，亦有作决绝语而妙者。”即以此词为例。韦庄作为文人能写下如此风格的爱情杰作，在于他对民间曲辞及前朝乐府风尚的吸纳，是的，如此大胆爽隽的情感也只有存于民间。后世的元人散曲即以此类风尚为主流。

唐宋词中对爱情的渴慕之作更多的还是描写美人迟暮、怜花幽独及男子追慕、怀想初遇这几类。

二、美人迟暮、怜花幽独

男性词人代作闺音与女性词人的自抒情怀大有不同。

这类作品可分为两种情况：一是男词人代言，二是女词人自叙。代言者一方面要揣摩和描绘女人的心态，另一方面也自然融进了自己的审美追求，透露出男性内心深层的渴盼。而女词人则多抒发自己的真情实感。因为中国传统的社会分工是“女主内男主外”，女子很少参与社会活动，爱情、家庭几乎是她们生命的全部，是她们精力之所萃。因而女词人笔下的爱情感受才是那一时代最真实的女性心灵世界的展露，只可惜，在那个男权社会中，“女子无才便是德”等封建礼教的束缚使女性诗人少而又少，宋代能够在词坛崭露头角的也只有李清照、朱淑真等少数女词人。因此男子代言的作品还是占大多数。下面就以两首词为例说明：

小山重叠金明灭。鬓云欲度香腮雪。懒起画蛾眉。弄妆梳洗迟。　　照花前后镜。花面交相映。新

帖绣罗襦，双双金鹧鸪。（温庭筠《菩萨蛮》）

独行独坐，独倡独酬还独卧。伫立伤神，无奈轻寒著摸人。　　此情谁见，泪洗残妆无一半。愁病相仍，剔尽寒灯梦不成。（朱淑真《减字木兰花》）


温庭筠《菩萨蛮》词意图

温庭筠是花间派的鼻祖，其词的风格大多秾艳细腻，绵密隐约，主人公一般不出闺阁。他的这首代表作，表面看来，如一幅深闺仕女图，全篇精雕细刻女子的闺房陈设、容貌衣饰及其慵懒梳妆。似"香奁诗"，女子形象仿佛已物化为只供欣赏的无情感内容甚至无生命的图画。但从"懒画眉"、"梳洗迟"及"双双金鹧鸪"中却隐隐透出一丝孤独意绪，一种盛年不偶的怨情。温庭筠最擅长的即在于此：选取生活的片断，不加连缀，省去联系，尽量作客观呈现，不作主观抒情，场景与场景、画面与画面，处于暧昧但可感之中，因为其间对动态与物象略作勾画，便可使读者据此加以想象和补充。故而温词深隐含蓄，对后来词家产生颇大的影响。也正因为是男子而作闺音，情感指向又不明确，故而这首词又往往令人生言外之想，如张惠言《词选》卷一就说"此感士不遇也"，有人还认为"'懒起画蛾眉'句暗示蛾眉谣诼之意，'弄妆'、'照花'各句，从容自在，颇有'人不知而不愠'之慨"（丁寿田等《唐五代四大名家词》甲篇）。虽然这种解释似离题颇远，但温词的作法开启了宋词独特的审美界域，如陈廷焯所云："意在笔先，神余言外。""凡交情之冷淡，身世之飘零，皆可于一草一木发之。而发之又必若隐若见，欲露不露，反复缠绵，终不许一语道破。"（《白雨斋词话》卷一）

朱淑真因婚姻不谐，一生抑郁，其词清新婉丽、忧怨悲愤，抒发了那一时代普通女性心底的声音，从女性文学的角度衡量，堪称代表。相比于李清照，其作品更能代表普通女性的心声，在女性文学史中更具意义。

温庭筠等此类词作虽以女性为描摹对象，情味丰腴，但在反映女性心态方面给人感觉是终隔一层，而朱淑真这首词则完全不同。虽然也是写一位孤独的女子，但没有了温词笔下艳丽的形貌刻画，也没有不温不火的雍容与淡然，因为作为女性作者，能够抛掉男性作者身居局外的对女性的观赏惯性。而独于女子烦乱心境上落笔，辞情发露。开篇连用五个“独”字，将女子的孤寂渲染到极点，而且以“行”、“坐”、“倡”、“酬”、“卧”、“伫立”这一串紧锣密鼓的动作，传达出处于孤独中人的烦躁不安。下阕孤夜难眠、泪洗残妆更强化了主人公内心的痛苦。这看似平常，却颇具个性。诸家词中不乏写孤独之作，或如“落花人独立，微雨燕双飞”式的婉丽，或如“小园香径独徘徊”式的深沉，但绝少朱淑真式的躁动与难耐。因为她的性格、她的遭际，特别是她的亲身所感，使她写出了别人难以体会到的一种心理状态，一种不是代言者靠想当然能写出的，也不是“温柔敦厚”的诗教能约束住的，很特别但很真实的情感体验。通过这首词我们能感受到一个女子对情感的一种渴望及爱情空白时的焦灼，令人震撼。

三、男子追慕、怀想初遇

李隆基《好时光》词云：“宝髻偏宜宫样。莲脸嫩，体红香。眉黛不须张敞画，天教入鬓长。　莫倚倾国貌，嫁娶个，有情郎。彼此当年少，莫负好时光。”词中对遇到的女子容貌、体态一一细描后，再用两个“莫”字既叮嘱其当嫁有情郎，又以莫负好时光相调情。这首被陈廷焯评为“俚浅极矣”的词可能是最早的男子艳遇词了。此后，类似的词作层出不穷。这与词的创作环境大有关系。欧阳炯《花间集序》描述词人的创作情景为：“绮筵公子，绣幌佳人，递叶叶之花笺，文抽丽锦；举纤纤之玉指，拍按香檀。不无清绝之词，用助娇娆之态。”在酒席宴上，浪漫词人与歌女的相遇与钟情本是很平常的事。男子写词，或因艳遇，或为赠妓，侧艳之词自是不

这是词学史上第一篇具有一定理论形态的词序。

断。文人此举，当时被视为文采风流，不必苛责，尤其是失意文人，更以此间为解脱之地，柳永就曾说过："烟花巷陌"，"幸有意中人堪寻访。"(《鹤冲天》）很多词人都留下了类似词作，而且不乏名篇。如韦庄《荷叶杯》（记得那年花下）的"初识谢娘时"、"携手暗香期"，温庭筠《南歌子》（似带如丝柳）中对"逐香车" 的追忆，晏几道词中对"莲、鸿、蘋、云"四位歌女知己的怀念，张炎的《国香 · 赠杭妓沈梅娇》等等，数量很多，只是人情深浅、格调高低略有差别。当然也存有糟粕甚至色情之作，有待于我们去甄别。下面选取几首有代表性的词作略作介绍：

双蝶绣罗裙，东池宴，初相见。朱粉不深匀，闲花淡淡春。　　细看诸处好，人人道，柳腰身。昨日乱山昏，来时衣上云。(张先《醉垂鞭》)

这很显然是赠妓词，"东池宴，初相见。"已透露信息。张先文雅高韵，具有独特的审美选择，平生好写"影"，如"云破月来花弄影"、"帘压卷花影"、"堕轻絮无影"等，人送外号"张三影"。同样他也能将赠妓这类本是无聊的题目写得蛮有意趣。首先，此歌女美得别致。开篇"双蝶绣罗裙"，以绝美的衣裙呈现在读者眼前，侧面暗示着此衣裙的女子的美丽。果然，在接下来的人物描摹中展现了女主人公不同凡响的美："朱粉不深匀，闲花淡淡春"，一派淡妆清爽，雅洁闲静。且不说歌女中会否存在这种超然脱俗之人，仅仅是这种审美品位足令我们为张先喝彩。张先写美女赠歌妓的词很多，如送杭州名妓龙靓靓的《望江南》词，[1]称赞靓靓的姿色是"媚脸已非朱淡粉，香红全胜雪笼梅。标格外尘埃"。再如《谢池春慢》，写玉仙观中逢谢媚卿，一见慕悦，都偏重赞美女子的天生丽

"影"，可以化实为虚，化静为动，化自然美为艺术美，具有强烈的审美效应。

[1] 陈师道《后山诗话》："张子野老于杭，多为官妓作词，而不及靓靓，献诗云……子野于是为作词也。"

质。此首之妙还在于描摹人物不拘于形，而以“闲花淡淡春”作比，抓住的是人物的风神，而后面写身姿“细看诸处好，人人道，柳腰身”句，以简约概括之笔，突出一点。这就避免了多数花间词人笔下因过于描形写物而产生秾艳化不开的感觉。而一位靓丽、雅致、舞姿婀娜的美女已活现在人们眼前。最后一句，周济《宋四家词选》评为“横绝”。其实，到“柳腰身”句已经将女子的美写得很清楚了，结句虽然又落到“衣上云”，似乎是李白“云想衣裳花想容”般又在渲染女子容貌的美丽，但用意已不在此。应注意“衣上云”是在“乱山昏”中展开，眼前是一片迷蒙、飘逸的画面，似真似幻，与其说是写女子之美恰似云中的神女，不如说是写女子的美打动了词人，令词人产生了幻觉，其中也不乏“巫山云雨”的潜意识在。但好就好在稍一点到，便戛然而止，反而颇具余味。这可能就是周济赞为“横绝”之意。

区别于张先这首情感成分略淡的词，还有一些追慕词写痴情男子对女子的一见钟情，久久萦绕，难以忘怀。如晏几道的两首词：

> 梦后楼台高锁，酒醒帘幕低垂。去年春恨却来时。落花人独立，微雨燕双飞。　　记得小蘋初见，两重心字罗衣。琵琶弦上说相思。当时明月在，曾照彩云归。(《临江仙》)

> 彩袖殷勤捧玉钟，当年拼却醉颜红。舞低杨柳楼心月，歌尽桃花扇底风。　　从别后，忆相逢，几回魂梦与君同？今宵剩把银釭照，犹恐相逢是梦中。(《鹧鸪天》)

晏几道在《小山词》自序中说：“始时沈十二廉叔、陈十君宠家，有莲、鸿、蘋、云，品清讴娱客。每得一解，即以草授诸儿，吾三人持酒听之，为一笑乐，已而君宠疾废卧家，廉叔下世，昔之狂篇醉句，遂与两家歌儿酒使，俱流转于人间。”他的很多恋情词都是为“莲、鸿、蘋、云”所写，不仅寄托着

小山词真挚深婉，与其人的痴情痴心大有关系。黄庭坚《小山词序》说他有四痴：“仕宦连蹇，而不能一傍贵人之门，是一痴也；论文自有体，不肯一作新进士语，此又一痴也；费资千百万，家人寒饥而面有孺子之色，此又一痴也；人百负之而不恨，已信人，终不疑其欺己，此又一痴也。”

男女情爱，更寄托着浓浓的身世之感，所以小山的恋情词总是饱含着挚情，煞是动人。

这两首词已成为一种小山模式，都是写当年男女初遇时的电光石火，离别经年后魂牵梦绕的过程。其间的细节，总令人感动。《临江仙》的下阕、《鹧鸪天》的上阕都是写难以忘怀的男女初遇。在词人的记忆中，他所钟情的女子，总是以一种动人的画面定格在脑际：要么是“两重心字罗衣”，记住了心形图案的衣衫，更记得两颗心的相通；要么是“当时明月在，曾照彩云归”，记住了美丽的身影在明月夜翩然消逝的瞬间；要么是“舞低杨柳楼心月，歌尽桃花扇底风”，记住了意中人既歌又舞的尽态极妍。杨万里曾评曰：“近世词人，闲情之靡……惟晏叔原云：‘落花人独立，微雨燕双飞。’可谓好色而不淫矣。”（《诚斋诗话》）何止是“落花”句，晏几道恋情词皆有此种特质，虽为艳词，然真挚深婉，真可谓“雅绝，韵绝，厚绝，深绝”（陈匪石《宋词举》卷下）。



落花独立图

还有一首词不应忽略，那就是辛弃疾的《青玉案 · 元夕》：

> 东风夜放花千树。更吹落、星如雨。宝马雕车香满路。凤箫声动，玉壶光转，一夜鱼龙舞。　蛾儿雪柳黄金缕。笑语盈盈暗香去。众里寻他千百度。蓦然回首，那人却在，灯火阑珊处。

这首词题为元夕，实是以热闹的灯节为背景，记叙一对男女在人群中突然找寻到对方的喜悦。词中的“那人”可作为原来就熟识的意中人，也可作为男子在心中早就渴盼的理想影像在现实中的翻版。二人相遇的机缘，词中未作明确交待，但从前面对元夕之景的沉着铺写看，没有丝毫要找寻之意，而后面的突然一转，更似不期然的巧遇，所以这首词我们不妨当做男子追慕、初遇意中人的情诗来解读。辛弃疾，是我们熟悉的南宋大词人，他的词豪放悲壮，博大精深。这首词写得婉丽，但婉丽中融入了一种气象；感觉他写的是情事，但意境高超，远不是情事所能涵盖。所以王国维曾将后三句联想为古今成大事业、大学问者必经过的“第三种境界”（《人间词话》）。而读者也容易越过情事内容而领悟“那人”所具有的自甘寂寞、不慕荣华、不偶流俗等幽谷百合般的美好品格。我们不禁要感叹，男子的慕艳之词还可以如此去做，还可以具有如此之高境。陈廷焯亦曾赞道：“艳体亦以气行之，是稼轩本色。”（《词则 · 闲情集》卷二）果然不同凡响。

还有一些比较有趣的追慕词——单相思，如：

有个人人真堪羡，问着佯羞回却面。你若无意向他人，为甚梦中频相见。　不如闻早还却愿，免使牵人虚魂乱。风流肠肚不坚牢，只恐被伊牵惹断。（柳永《木兰花令》）

花褪残红青杏小。燕子飞时，绿水人家绕。枝上柳绵吹又少，天涯何处无芳草。　墙里秋千墙外道。墙外行人，墙里佳人笑。笑渐不闻声渐悄，多情却被无情恼。（苏轼《蝶恋花》）

魏庆之《诗人玉屑》卷二十一引《词话》云：“予得真本于友人处，‘绿水人家绕’作‘绿水人家晓’。‘多情却被无情恼’，盖行人多情，佳人无情耳。此两字极有理趣，而‘绕’与‘晓’自霄壤也。”

恋爱中人的心态真是无奇不有。《木兰花令》全篇都以埋怨语气出之。怨那个人人都爱慕的女子为何那么高傲，怨她无意于我为何还要在我的梦中频频出现，因怨而劝，劝她早点遂了我的愿，否则“风流肠肚”会被她牵引断。写来大有民间小调的味道，怨的无理，怨的有趣，见出那个“人”令词人多么

魂牵梦绕，以致爱极生怨了。《蝶恋花》异曲同工，下片中的墙外行人太多情，对墙内佳人只闻其声，不见其人，仅凭佳人的笑声便产生了爱慕之情，可墙内佳人荡完秋千，翩然离去，笑声渐远，这却惹恼了墙外行人，无知无觉地就赢得“无情”之怨。此篇“奇情四溢”（黄苏《蓼园词评》），“墙外”、“墙里”的回环往复，“无情”、“多情”，“笑”与“恼”的巧妙对比，既富哲理，又具喜剧效果。这两位男主人公都以无理之怨来表达自己的多情，颇具个性。相比之下，有些词人如秦观《浣溪沙》：“脚上鞋儿四寸罗，唇边朱粉一樱多。见人无语但回波。　料得有心怜宋玉，只应无奈楚襄何。今生有分共伊么？”后面试探性的一问，则显得老实与拙朴。

第二节　相　　恋

经过了对爱人的追求与渴慕，受到爱神眷顾的人会幸运地得到自己的意中人，进入“人约黄昏后”的相恋阶段，翻开爱情生活中最甜蜜的一页。可由于中国人讲求含蓄，并碍于传统诗教，不习惯于像西方人对待爱情那样纵情恣肆地张扬。因此词中直率地描写爱的欢乐，描写得到所爱之人的狂喜与陶醉的作品数量很少，这可能有“欢愉之辞难工，而愁苦之言易好”（韩愈《荆潭唱和诗序》）的审美习惯在起作用。直抒胸臆的爱的表达与热烈的爱的行为常化为闺房中的私密而不敢在作品中展现，最多是以景物的烘托、意象的象征和暗示性来描写，偶而过格即斥之为“淫”。所以相恋词的表达方式也多以含蓄、婉媚、幽约的风格为主。但不管怎样，因为有词，我们才可以从中深切地感知到中国式的爱的欢乐。

相恋词之所以含蓄委婉，其间深层次的民族心理起了绝大作用。

吴衡照《莲子居词话》卷二云：“言情以雅为宗，语丰则意尚巧，意亵则语贵曲。”并以李清照和朱淑真的两词句作例，认为李清照“眼波才动被人猜”，“矜持得妙”；而朱淑真

"娇痴不怕人猜"，"放诞得妙"。下面我们且借"放诞得妙"和"矜持得妙"分别作为相恋词的两种类型加以论析：

一、"放诞得妙"

这里所谓"放诞"，不过是相对典雅含蓄来讲稍显直露、畅达而已。其实以吴衡照之意，不管是放诞还是矜持，都有一个前提，即"言情以雅为宗"。要写男女之情，总是难以避开"亵"，吴衡照告诉人们"意亵"可以表现，但关键是要表现得雅，如果"意亵"表现得曲而雅，那么放诞也是"妙"的。下面列举几首"放诞"之作，以见一斑：

> 花明月暗笼轻雾，今宵好向郎边去。刬袜步香阶，手提金缕鞋。　　画堂南畔见，一向偎人颤。奴为出来难，教郎恣意怜。（李煜《菩萨蛮》）



人约黄昏后

> 凤髻金泥带，龙纹玉掌梳。走来窗下笑相扶，爱道"画眉深浅、入时无"。　　弄笔偎人久，描花试手初，等闲妨了绣功夫，笑问"双鸳鸯字、怎生书？"（欧阳修《南歌子》）

> 恼烟撩露，留我须臾住。携手藕花湖上路，一霎黄梅细雨。　　娇痴不怕人猜，和衣睡倒人怀。最是分携时候，归来懒傍妆台。（朱淑真《清平乐》）

> 牡丹含露真珠颗，美人折向庭前过。含笑问檀郎：花强妾貌强？　　檀郎故相恼，须道花枝好。一向发娇嗔，碎挼花打人。（无名氏《菩萨蛮》）

总结这几首词的共性，有以下几点：

情节性强。都有一系列富有戏剧性的行为动作以及特定的场景，像一组影视镜头。《清平乐》的男女西湖之游，忽遇小雨，引动雨中缠绵；《菩萨蛮》（牡丹含露）的二人嬉戏打闹；《菩萨蛮》（花明月暗）的女子赴约，亦急亦怯亦羞；《南歌子》中一对新人在新房中的对话，都富于柔情蜜意。

情态活现，人物形象栩栩如生。如“娇痴不怕人猜，和衣睡倒人怀”，如“一晌发娇嗔，碎挼花打人”，如“刬袜步香阶，手提金缕鞋”，如《南歌子》女主人公的一系列细节：“走来窗下笑相扶”、“爱道”、“笑问”等。

爱情表白无保留，具民歌风味。这几首词都没有借助暗示或象征来表达情事，而是以纯叙述笔法，再现爱情生活中某个真实动人的场景。

以生动的语言写儿女情事，通俗流畅。

这些特点都容易遭受正统词评家的责难。清人吴衡照算是一个通脱的评论家，认为朱淑真这首词只是放诞得妙，而有些论者凭一首疑是朱淑真所作的《生查子》的一句“月上柳梢头，人约黄昏后”，[1]认为“岂良人家妇所宜邪”（杨慎《词品》卷二）！假如看到这句，他们不知又会如何评说。而另几首也分别招致诸如“荒淫语”（陈廷焯《词则·闲情集》卷一评李煜《菩萨蛮》）、“浅近”等责难。

正统词评家讥之为“俗”者也无非这几点。

二、“矜持得妙”

什么样的相恋词才不放诞，合于正统词评家的审美标准呢？且看下面几首：

翠翘金缕双鸂鶒，水纹细起春池碧。池上海棠

[1] 此词实为欧阳修所作。参唐圭璋《读词四记·朱淑真〈生查子·元夕〉词辨讹》，见《词学论丛》，上海古籍出版社1986年版。

梨，雨晴红满枝。　　绣衫遮笑靥，烟草粘飞蝶。青琐对芳菲，玉关音信稀。（温庭筠《菩萨蛮》）

脸上金霞细，眉间翠钿深。敧枕覆鸳衾。隔帘莺百啭，感君心。（温庭筠《南歌子》）

温庭筠这两首词，除《菩萨蛮》结末两句外，都是写昔日欢会，而欢会是如何完成的？作者全部赋诸景物形象，借助一个个画面，尽量传导出一种活力和鲜润。如精美的双鸂鶒的头饰、微波荡漾的一池春碧、池上盛开的带着雨珠的海棠花、如雾如烟的草色逗引着彩蝶飞舞，更有一张绣衫半掩的笑脸。画面与画面之间没有连缀，没有情事的交待，甚至没有抒情。《南歌子》则转换到对女子脸上眉间的细细捕捉，再辅以帘内的敧枕鸳衾，帘外的莺声百啭，一团暧昧且缠绵，只最后一句“感君心”透出些许信息。

与温庭筠这两首词稍有不同的是姜夔的《莺声绕红楼》：

十亩梅花作雪飞。冷香下、携手多时。两年不到断桥西，长笛为予吹。　　人妒垂杨绿，春风为、染作仙衣。垂杨却又妒腰肢，近前舞丝丝。

《莺声绕红楼》本不算作相恋词，原有小序曰：“甲辰春，平甫与予自越来吴，携家妓观梅于孤山之西村，命国工吹笛，妓皆以柳黄为衣。”从此可知这首是姜夔与朋友张镃共同携家妓登孤山赏梅观景，并携笛师以佐雅兴，在初春季节，家妓们都身着柳黄色衣裙，游赏完之后所作。但从“冷香下、携手多时”可以看出，本事虽无恋情，姜夔却以惜春加恋情为主题吟咏此番游赏。姜夔词以冷香幽韵、空灵含蓄著称。这首相恋词，所含的情感成分较之前面那几首，真是淡了许多，如果不注意，会完全忽略过去。词人好像有意要掩饰，不作情事的交待，只把读者引向一个个画面，而且特意传达出一种冷韵，本是相恋

词中不应出现的韵致，如：梅花飘落，似漫天飞雪，冷艳；情人携手伫立，“多时”透出深情，却是在冷香之中；断桥闻笛，清雅，但想到两年未闻未见自逗出伤感。下片更不直接抒怀，而是远远地欣赏般地展现一幅人柳相妒图：人妒杨柳，遂着杨柳色的衣裙；杨柳妒人，遂学人儿袅袅轻舞。似写人柳相妒，实是人柳合一，人有柳的姿态，柳有人的情丝（思）。“丝丝”谐思，暗暗透露出男女间的恋情。

这就是“矜持得妙”，欲露不露、含蓄蕴藉，即使写火热的相恋，也要拉开一段距离。

第三节　离　　别

得到意中人的喜悦在词中很少表现，但多的是有了意中人后却两情难通时的痛苦。在词中写有情人依依惜别和别后思念的不胜枚举，涌现了众多名篇佳句。因为太多，所以且将离别与相思分为两部分加以介绍。这只是一种相对的划分，离别与相思往往共存于一首词中，姑且依所占比重强加区别。

为何词中多表现离别相思？不妨深思。

离别，原是古今诗人放不下的主题。从江淹《别赋》“黯然销魂者，唯别而已矣”就已定下了离别感伤的基调，其间虽偶有王勃“海内存知己，天涯若比邻。无为在歧路，儿女共沾巾”式的豁朗，但只可算作是大唐气象的辐射影响，因为晚唐李商隐的“相见时难别亦难，东风无力百花残”不又在回归基调，并赢得世代吟诵吗？大唐气象总归限于那一时段，而祖先传下的情结真是很难改变。因此长于写情感的词更多地在写离别相思，以致翻开词集似乎满眼都是离愁别恨，离别相思成为词体最常见的题材，贯穿于词的发展始终。几乎可以说，理清了离别相思题材，也就理清了词体演变发展的过程。下面试以离别词艺术表现的不同发展阶段为序一一介绍。

一、思深言婉——“花间”令词阶段的离别词

词体进入晚唐五代以后，经文人的参与改造而渐渐成熟，又经过温庭筠等花间词人和南唐词人冯延巳、李煜的强化，进一步确立了以小令为主体形式，以婉约为审美特质的词体模式，一直延续至北宋前期。这一阶段的离别词我们称之为“花间令词阶段的离别词”。因为小令短小，又常用比兴手法，通过象征性的意象群来烘托或间接传达主人公的情思意蕴，因此其中佳作基本呈现清婉蕴藉、情景相生、笔法灵活这几方面的特点。诚如南宋晁谦之所言：“情真而调逸，思深而言婉。”（《题花间集》）以温庭筠《菩萨蛮》为例：

水精帘里颇黎枕，暖香惹梦鸳鸯锦。江上柳如烟，雁飞残月天。　　藕丝秋色浅，人胜参差剪。双鬓隔香红，玉钗头上风。

温庭筠词擅长罗列一幅幅美妙的画面，一般不作情节的交待，甚至不直接抒情，因此很难断定词中要抒发的确定含义。它的艺术魅力也正在此，因为没有限定，反却拓展了想象的艺术空间，读者可以发挥各自的联想能力作多元的理解。这首词没有明确说是写离别，你不能肯定它是，你也不能肯定它不是。究竟该如何理解，也是见仁见智。清人张惠言认为：“‘江上’以下，略叙梦境。”（《词选》卷一）俞平伯在《读词偶得》中却提出一个新解，认为温词“每截取可以调和的诸印象而杂置一处，听其自然融合”，“固未易以迹象求也”。“江上”句可理解为实景[1]，后来他在《唐宋词选释》中又强调“说实了梦境似亦太呆，不妨看作远景”。[2]夏承焘认为“江上”两句写“客

周济《介存斋论词杂著》：“飞卿酝酿最深，故其言不怒不慑，备刚柔之气。针缕之密，南宋人始露痕迹。《花间》极有浑厚气象，如飞卿则神理超越，不复可以迹象求矣。然细绎之，正字字有脉络。”

[1] 俞平伯《读词偶得 · 清真词释》，人民文学出版社 2000 年版，第 14 页。

[2] 俞平伯《唐宋词选释》，人民文学出版社 1979 年版，第 20 页。

途光景，极其荒凉寂寞。中间转换处不着一字，而依恋不舍之情自见”[1]。伤离念远之意渐明。詹安泰更进而提出这首就是写离别，是作者“一桩风流事迹的追述”。[2]在厘清这首词的多义性过程中，我们已体会到温词思深言婉的特点了。既然将这首词解作离别词，那么温庭筠究竟传达出怎样的离别情怀？因为情意深隐，有许多只能靠我们去意会。前两句营造出一个温柔迷离的境界，似在写二人离别前的缠绵；“江上”句，转入高远、凄清之境，似在写二人终要离别欲启程之情景；后四句又在着力刻画女子的妆容饰物，特别是“玉钗头上风”的“风”，呼应“江上”，似在写词人于离别之际将前来送行的爱人的样貌刻在眼中心中，其刻画之细，正可见出用情的专注。

二、铺叙展衍，备足无遗——慢词阶段的离别词

慢词是词体形式之一，它与小令的不同在于：字数多，句式长短不齐，曲调长，音乐节拍富于变化，适于描写更复杂的场景，表达复杂的情感。慢词在唐代民间曲子词中已存在，但成就不高，数量也少。随着柳永的大量创作慢词，这一形式趋于完善与成熟。他的《乐章集》中慢词创作占十之七八。柳永的慢词不仅在北宋前期与令词双峰并峙，而且影响深远，开创了词由小令进入长调慢词的新阶段。那么慢词写离别会产生什么样的艺术效果呢？且看柳永的名作《雨霖铃》：

柳永开创了慢词创作的新格局，在词史上占有重要地位。

> 寒蝉凄切。对长亭晚，骤雨初歇。都门帐饮无绪，留恋处、兰舟催发。执手相看泪眼，竟无语凝噎。念去去、千里烟波，暮霭沉沉楚天阔。　　多情自古伤离别。更那堪、冷落清秋节。今宵酒醒何处，杨柳岸、晓风残月。此去经年，应是良辰、好景虚设。便纵有、千种风情，更与何人说。

[1] 夏承焘《唐宋词欣赏 · 词的转韵》，百花文艺出版社 1980 年版，第 129 页。

[2] 詹安泰《宋词散论 · 温词管窥》，广东人民出版社 1980 年版，第 142 页。

柳永一生仕途失意，四处漂泊，足迹几遍大半中国。所以他笔下的祖国山川，真切优美，词中的离愁别恨，生动感人，前人说他“尤工于羁旅行役”。这首词应是柳永与京都恋人相别之词，有以下特点应予以注意：

层层铺叙。借鉴“敷陈其事而直言之”的赋体铺叙手法，把叙事、写景、抒情有机融为一体，既尽情描写又层次分明，使慢词以局面开张、层次交叠的崭新姿态出现。如上片，交代时间：日暮雨歇；交代地点：郊外都门；交代事件：设帐饯行、兰舟催发；展现主人公的离别情态：泪眼相对、执手告别。整个过程交代细密，似故事性很强的独幕剧。然后写分别，及分别后的思念。写景，由近及远，写情，由浅及深，给人以层层深入、层层推进之感，表现了作者高超的写作技巧。

融情于景、情景相间。柳永把融情于景这一传统艺术手法与慢词结合起来，擅长写秋景，特别是以萧瑟凄凉的秋景来展现人物的心境。如开篇以“寒蝉”、十里“长亭”、秋雨黄昏等景象，构成凄凉黯淡的场景，为离别营造了悲凉的环境气氛。接着点染出离人思绪：“去去”点明离别，又以“千里烟波”、“暮霭沉沉”、“楚天阔”三组景物渲染烘托，既写出行程的遥远，又烘托了离人的怅惘与无尽的愁思。下片，作者用“今宵酒醒何处？杨柳岸、晓风残月”这一凄凉的秋江晨景，表现离人梦回酒醒后的心境，情融景中，意境凄然。虽为离人的设想，但虚景实写，有很强的艺术感染力。

点，指点明；染，指渲染。换一种说法，点即总说，染即分说。点染结合，能加强层次感。

语言通俗化。当时有“凡有井水饮处，即能歌柳词”（叶梦得《避暑录话》卷下）之说，表明柳词的语言易于为大众所接受。这一首虽然没有柳词中常见的口语化或市井间语言，但也是自然流畅，不事雕琢，这迥异于温庭筠及其他文人词。抒情也一反令词的含蓄烘托，而是如“多情自古伤离别，更那堪、冷落清秋节”及尾句“此去经年”，相当明了、直白。柳词的这一特点也招致了一些词评家的不满，认为其浅俗。宋人严有翼《艺苑雌黄》就说柳词“彼其所以传名者，直以言多近俗，俗子易悦故也”（胡仔《苕溪渔隐丛话》后集卷三十九）。

岂不知这正是柳词打破了词传统的审美界域。

柳永以其风流才情在当时得到歌儿舞女及市民阶层的广泛欢迎，但在正统人士眼中，其生活和词作实属不检点，这为他的宦途带来了不良的影响。他曾作过一首《鹤冲天》，末句是“忍把浮名，换了浅斟低唱”，据说当他考进士时，“留意儒雅”的宋仁宗特予黜退，说：“且去浅斟低唱，何要浮名？”（吴曾《能改斋漫录》卷十六）以后，柳永干脆号称“奉旨填词柳三变”，专写歌辞去了。又传说晏殊亦曾讥讽柳永。柳永曾拜访晏殊，晏殊问他：“贤俊作曲子么？”柳永答：“只如相公亦作曲子。”晏殊反讥道：“殊虽作曲子，不曾道：‘彩线慵拈伴伊坐。’”（张舜民《画墁录》）有些词人潜移默化地接受了柳永词的影响，但在口头上也不敢承认。通脱如苏轼，虽然也肯定过柳词有“不减唐人高处”，然而当发现苏门四学士之一秦观作词颇像柳永时，也现不满之状。黄升《唐宋诸贤绝妙词选》卷二说：“秦少游自会稽入京，见东坡，坡云：‘久别当作文甚胜，都下盛唱公“山抹微云”之词。’秦逊谢。坡遽云：‘不意别后，公却学柳七作词。’秦答曰：‘某虽无识，亦不至是，先生之言，无乃过乎？’坡云：‘“销魂当此际”，非柳词句法乎？’秦惭服。”苏轼所讥的秦观“山抹微云词”即是著名的《满庭芳》，秦观曾因此而得名为“山抹微云君”，这是一首离别词，很像柳永的《雨霖铃》，但别开新境：

秦观对柳永词既有承继又有创造。

山抹微云，天粘衰草，画角声断谯门。暂停征棹，聊共引离尊。多少蓬莱旧事，空回首、烟霭纷纷。斜阳外，寒鸦万点，流水绕孤村。　销魂。当此际，香囊暗解，罗带轻分。谩赢得、青楼薄倖名存。此去何时见也，襟袖上、空惹啼痕。伤情处，高城望断，灯火已黄昏。

胡仔《苕溪渔隐丛话》后集卷三十三引《艺苑雌黄》云：“程公辟守会稽，少游客焉，馆之蓬莱阁。一日，席上有所悦，自尔眷眷不能忘情，因赋长短句。”词中的“多少蓬莱旧

事”，即指在越恋情。

说这首词有柳七郎风味，是指秦观继承了柳永铺叙的手法。整个结构也是相当细密：别时的氛围，分别的地点及情节，对往日柔情的回顾，对别后痛苦思念的设想，由远及近，由浅入深，层层铺叙。部分词句也关涉艳情，如“香囊暗解，罗带轻分”。然而秦观也有自己的创造。他体物言情时细敏幽约，非一般词人所能及，是最具“词心”、最为本色的“词手”。宋人蔡伯世云：“苏东坡辞胜乎情，柳耆卿情胜乎辞，情辞兼称者，惟秦少游而已。”（孙兢《竹坡老人词序》）所言的是。同是写离别，抒发离别之情时，柳永是唯恐说得不尽情，而秦观则欲吐还吞，欲露不露，完全借用花间令词的笔法，写得婉转含蓄之至。比如“多少蓬莱旧事”句，刚一提及旧事，随即打住，而以“空回首、烟霭纷纷”一片空濛的景物形象予以渲染。而“斜阳外，寒鸦万点，流水绕孤村”句，在未作点明的情况下，即以凄清、落寞的景物形象隐隐传达出别后的处境。结句又以景语作结，烘托依依难舍的离情，不似柳永结句“便纵有千种风情，更与何人说”的直白。

秦观这首离别词相比于柳永的《雨霖铃》，又凸显出了一种身世飘零的无奈感。柳永词如果细加品味，其中对秋景的热衷与描摹容易使人联想到秋士悲慨这一传统主题，但柳永终未点明。而秦观在“谩赢得、青楼薄倖名存”中，化用杜牧“十年一觉扬州梦，赢得青楼薄倖名”（《遣怀》），流露出爱情、仕途两不如意的感慨。正如周济所谓“将身世之感，打并入艳情，又是一法”（《宋四家词选》）。

三、富艳精工——规范化阶段的离别词

宋徽宗崇宁年间，音乐机关大晟府建立，主要任务是讨论古音，审定古调，实质上带有某种法定的规范化性质，表明词的地位已由民间、文人之手转为国家法定的乐府了。曾在大晟府任职的词人，在讲求音律、制作曲调方面具有专长，为后

来词体的丰富和词的艺术表现力的增强做了技术上的准备。周邦彦即是其中的代表，其词“富艳精工”（刘熙载《艺概·词概》），被称之为词家正宗。下面且以周邦彦的两首离别词为例，看看规范化阶段的离别词又有什么特点：

周邦彦词在体物言情方面皆能“穷极工巧”。

柳阴直（远观柳）。烟里丝丝弄碧（近观柳，“丝丝”透出离情）。隋堤上（送别之柳）、曾见几番（无尽无休），拂水飘绵送行色（“拂水”出温柔离情；“飘绵”出漂泊与零落之意）。登临望故国（抒故国之思）。谁识。京华倦客（抒宦途失意、身世飘零之感。“登临”句，唯一抒怀，乃一篇之骨）。长亭路（又回到柳，再点离情。呼应“隋堤上”），年去岁来（呼应“曾见几番”），应折柔条过千尺（呼应“拂水”句）。闲寻旧踪迹（“闲寻”承“登临”，“旧”字承“曾见”、“年去岁来”，过片呼应转折俱妙）。又酒趁哀弦，灯照离席。梨花榆火催寒食（点明现在情事，“又”再进一层拍合）。愁（领字，第二片之骨，自此纵笔）一箭风快，半篙波暖，回头迢递便数驿（“一”、“半”之少较“数”之多，以少写别时之易，以多写别程之渐远，暗示再见之艰难）。望人在天北（启下，呼唤第三片之思念）。　凄恻（承“愁”字）。恨堆积（直写别情）。渐（领字，纵笔写别途之景）别浦萦回（行程渐远），津堠岑寂（旅途之寂寥）。斜阳冉冉春无极（有情景交融之妙，绮丽悲壮，难以言语形容）。念月榭携手，露桥闻笛（“念”，触动，忽折入前事旧情，无限温柔蕴藉）。沉思前事（“沉思”又较“念”进一层），似梦里（总写对过去之追怀难忘，非实非幻，不着迹象），泪暗滴（总写今日别泪无穷）。（《兰陵王》）

月皎惊乌栖不定。更漏将残，轳辘牵金井。唤起两眸清炯炯。泪花落枕红绵冷。　执手霜风吹鬓影。去意徘徊，别语愁难听。楼上阑干横斗柄。露寒人远鸡相应。（《蝶恋花》）

从内容上看，这两首离别词并没增加什么新的元素，《兰陵王》很像柳永的《雨霖铃》和秦观的《满庭芳》，而后一首更像温庭筠的《菩萨蛮》。而从艺术技巧方面来看，这两首词就有很多可圈可点之处。

《兰陵王》是周邦彦的自度曲，一唱出，“西楼南瓦皆歌之，谓之《渭城三叠》”（毛开《樵隐笔录》）。通过前面的串讲，我们可以感知周词章法的细密以及结构上的变幻繁复。全词以“柳”为线索，在疏密相间、开合有致的结构变化中表达离别，摇曳多姿。他也铺叙，但不似柳永仅仅是直叙，而是变直为曲，不仅局限于此情此景的送别，而是将所见的别人的送别，眼前的送别，往事的回忆，别后愁苦，回环穿插。在句法、炼字和音律方面也都有严谨的规范，故宋末沈义父说周词“下字运意，皆有法度”（《乐府指迷》）。

《蝶恋花》词则显现出周词在言情写人方面也能穷极工巧。全词无主观感情的直抒，各句之间也很少有连接性词语，感人的离情靠的全是各句所提供的不同画面，即由人物的表情动作来完成。这一点像温词，又不像，温词虽然也用画面来完成，但景物画面接近于纯客观，人物画面近似于静物，情感流露得更淡。从此可以见出周词在经历了慢词的赋化阶段后向婉约令词风格回归而又有所创造。正如陈廷焯所云：“美成小令，以警动胜，视飞卿色泽较淡，意态却浓。温、韦之外，别有独至处。”（《白雨斋词话》卷一）上片三句，三个画面。“月皎”句，推出明月惊乌，调动视觉及听觉物象暗示行前的彻夜难眠。“更漏”句，以漏残、辘轳的响声暗示天将破晓。“唤起”句推出主人公，王世贞评之为“其形容睡起之妙，真能动人”（《弇州山人词评》）。其动人处，不仅仅在于以“清炯炯”的眸子写出了女子的清丽，更在于“清炯炯”背后所传达出的凄惋情怀。下片写别时，如特写镜头，写行者凝视女子鬓发在秋季晨风中微微飘动，化为脑中最深刻的印象。“去意”句，看似写情，暗含动作，所以又是一画面：行者几度徘徊，欲走不舍，相互倾诉。结句写别后景象。回头遥望所看到的画面：女子所居之楼已隐入地平线，斗柄横斜，

天光放亮，寒露袭人，鸡声四起，人越走越远，也越走越寂寞。周词以画面并配以音响，以人物的表情与动作贯穿，形象地展现出时间的推移、场景的变换，既充分体现出难舍难分的离情别绪，又使读者有身临其境的真实感受，还特别注意撷取具有特征性的事物来精心刻画。

第四节 相　思

唐宋词中写相思的作品所占比例最大，正所谓“天涯地角有穷时，只有相思无尽处”（晏殊《玉楼春》）。究其原因，一是相思题材更符合特殊文化积淀下的民族心理：喜悲喜哀，有浓郁的悲感；二是相思题材所应具有的审美风格更适宜在词中表现，因为相思之情不是大悲大彻，而是绵绵无绝，丝丝缕缕，恰合于深沉绵远的词的特质；三是相思题材更具诗人的主观性，更需诗人主观内倾型的情感体验和咀嚼，这也恰是读词者的心境，因爱情词含蓄曲折委婉，而要领会之，需待清静独处时反复吟哦体味方可。创作者与接受者的心态在此有了契合点，因而相思题材的作品备受欢迎，数量也最多。一种相思，万种风情。我们简要概括为以下几种类型：

一、望远怀人型

被人称为“百代词曲之祖”（黄升《唐宋诸贤绝妙词选》卷一）的李白《菩萨蛮》（平林漠漠烟如织），即写楼中人望远怀人。“玉阶空伫立”、“有人楼上愁”，怀着相思之情的人怀愁望远，或登楼，或凭阑凝然伫立的形象似乎定格，在以后的相思词中屡屡出现，主人公多为女性，如温庭筠《梦江南》：“梳洗罢，独倚望江楼。过尽千帆皆不是，斜晖脉脉水悠悠。肠断

白蘋洲。”李煜《相见欢》：“无言独上西楼，月如钩。”李清照《一剪梅》：“雁字回时，月满西楼。”

其中晏殊的此类佳句最多，如“斜阳独倚西楼。遥山恰对帘钩。人面不知何处，绿波依旧东流”（《清平乐》）；“高楼目尽欲黄昏，梧桐叶上萧萧雨”（《踏莎行》）等，但这些都不及他的《蝶恋花》：

理致深蕴，气象高远。

槛菊愁烟兰泣露。罗幕轻寒，燕子双飞去。明月不谙离恨苦，斜光到晓穿朱户。　　昨夜西风凋碧树。独上高楼，望尽天涯路。欲寄彩笺兼尺素，山长水阔知何处。

词已明确点出写“离恨”，因怀离恨而眼中所见皆罩上悲伤的情感色彩：花在烟中似愁，草沾露珠似泣，将花、草人格化，亦物亦人。燕子双双亦会触动离愁。“斜光”句自有苏轼“转朱阁，低绮户，照无眠”之意（《水调歌头》）。下片倒叙昨夜景况，因无眠而登楼远眺，眺望的当然是心中所想的人儿，可这又是怎样的眺望啊：少有“望远怀人”词中常见的“玉人”的柔弱，而是面对“天涯路”苍茫寥廓，“西风凋碧树”凄寒荒凉，却敢于“独上”，语气中透出一种坚定和无所畏惧的悲壮。其展开的气象、意境高远阔大，在“离别相思”词中出现实是少见，无怪乎王国维以为这句已超出相思主题的承载，而将之作为“古今之成大事业、大学问者”必经过的“第一境”（《人间词话》）。望远怀人，在晏殊笔下被赋予了哲思与象征意蕴。

二、对面着笔型

所谓“对面着笔”，是指不从正面写自己的情感，而是从对方，或从侧面间接道出。相思词中常见此种类型。如韦庄《浣溪沙》：

夜夜相思更漏残，伤心明月凭栏干。想君思我锦衾寒。

咫尺画堂深似海，忆来唯把旧书看。几时携手入长安。

词虽短小，却把相思之情写得极有层次："上片从对面着想"，"下片言己之忆人，一句一层"（唐圭璋《唐宋词简释》）。特别是"想君思我"句，曾博得许多评家的赞叹，如陈廷焯《云韶集》卷一说："对面着笔妙甚，好声情。"李冰若《花间集评注》称："由己推人，代人念己，语弥淡而情弥深矣。"

柳永著名的《八声甘州》也用了此法：

> 对潇潇、暮雨洒江天，一番洗清秋。渐霜风凄紧，关河冷落，残照当楼。是处红衰翠减，苒苒物华休。惟有长江水，无语东流。　　不忍登高临远，望故乡渺邈，归思难收。叹年来踪迹，何事苦淹留。想佳人、妆楼颙望，误几回、天际识归舟。争知我、倚阑干处，正恁凝愁。

柳永词擅长铺叙，这首代表作就充分表现出这一特点，不仅铺叙写景，而且铺叙写情，相得益彰。在铺叙写情的过程中又用对面着笔法。上片写景，充分调动领字、领词的作用，以"对"、"渐"、"是处"、"惟有"带起扑面而来的秋雨，带出苍凉悲壮的关河，其中贯注了词人的身世漂零之感，激起对人世变迁的无奈。下片言情，写人世的悲欢离合。"想佳人"句，设想心中的恋人正在盼望自己归来，展开了温庭筠笔下的画面："过尽千帆皆不是。"结末又进一步设想：她现在不知道我正在想她。如此层层设想，将思念之情展露无遗。

柳永的羁旅行役词多展现壮阔苍凉之秋景，别有蕴味。

也有将"对面"设为物象的。如张泌《浣溪沙》：

> 枕障熏炉隔绣帷，二年终日两相思。杏花明月始应知。
> 天上人间何处去，旧欢新梦觉来时。黄昏微雨画帘垂。

先点出"二年终日两相思"，然后不沿此展开，继续表白自己如何相思，而是宕开说杏花明月应知，不从正面写情。着笔极

淡而含蕴无尽。

三、寄情于梦型

日有所思，夜有所梦。相思词经常会出现诉诸梦寐的意象。最先如韦庄的《女冠子》：

> 昨夜夜半，枕上分明梦见，语多时。依旧桃花面，频低柳叶眉。　半羞还半喜，欲去又依依。觉来知是梦，不胜悲。

韦庄还有一首《女冠子》（四月十七），写男女离别，这二首似联章体。全词纯用白描，明白如话，梦中梦醒之间，款款深情，自然流出。

朱淑真的《江城子》在此基础上又增强了情感力度：

> 斜风细雨作春寒。对尊前，忆前欢。曾把梨花，寂寞泪阑干。芳草断烟南浦路，和别泪，看青山。　昨宵结得梦因缘。水云间，悄无言。争奈醒来，愁恨又依然。展转衾裯空懊恼，天易见，见伊难。

作为女词人的朱淑真，是多么渴望爱情！当无法排除各方面的阻隔去见所爱之人时，她的反应是激烈的，情绪是躁动的。上阕包含“尊前”、“前欢”、“别后”、“别时”。其中“曾把梨花，寂寞泪阑干”是写别后思念之情，本应先写别时（“和别泪”）再写此句；而如此一调换，立刻使本是跳跃的画面更增加了流转的动感。下阕又从上阕的实境突然转为虚境——梦境，梦境中又出现了与“前欢”重逢的场景。接下又是梦醒回到实境。而在这不同的场景中，又包含多种不同的情绪：思情、愁情、别时情。如果细分，那么“对尊前”含有“强为乐”的凄冷之情；“忆前欢”又含有痴迷之情，还有梦境中那

虚幻然而美好的向往之情，以及梦醒后的失望、惆怅、痛苦之情。总之，复杂的情感，随着主人公那跳跃的思绪，竞相展现于读者面前。似乎目不暇接，似乎并无清晰的线路，心却随之激荡着，被深深地感动着。❶

晏几道也有很多梦词。前面已提到，晏几道词已形成小山模式，上下片各有分工，每片或者回忆当初的欢会，或者写别后的思念。而别后思念也常常离不开梦境。如前引《临江仙》上片，醒梦之间，相思之情皆挥之不去；《鹧鸪天》下片写得更加感人，别后思念，多次成梦，即使眼前重逢，还不相信自己的眼睛，犹恐依旧是梦，其间的酸楚、相思之痛，令人心颤。他的另一首《鹧鸪天》则将梦写得更加奇异：

> 小令尊前见玉箫，银灯一曲太妖娆。歌中醉倒谁能恨，唱罢归来酒未消。　　春悄悄，夜迢迢。碧云天共楚宫腰。梦魂惯得无拘检，又踏杨花过谢桥。

酒罢歌余，留下相思一片，春夜因孤寂而显得“悄悄”，因难以成寐而显得“迢迢”，与思念的人儿虽共享一片碧云天却相距遥遥，如巫山楚宫，再见为难，从而只能托之于梦寐：“梦魂惯得无拘检，又踏杨花过谢桥。”此句新颖别致，少了一些沉重和伤痛，多了一些清灵和飘逸。谢桥，谢娘家之桥，谢娘，为唐时名妓，此代指所思念之人。“梦魂惯得无拘检”，传达出钦羡梦魂的自由，又欣喜于能将相思之情化作梦魂，故而能踏着杨花飘到恋人家。踏杨花，绝似梦中所为，自杨花之缥缈而知。着一“又”字，表明梦中相会并非一次，可见相思情深。相传道学家程颐曾笑叹此句“鬼语也”（邵博《邵氏闻见后录》卷十九），确非一般人能写出。陆游《蝶恋花》也写相思，其中有“只有梦魂能再遇。堪嗟梦不由人做。梦若由人何处去。短帽轻衫，夜夜眉州路。”梦不由人相比于能频频入梦，此情何堪？

❶ 参陶尔夫、刘敬圻《南宋词史》中朱淑真一节，黑龙江人民出版社 1992 年版。

四、意象烘托型

芳草意象与相思情怀的关系及其演变，值得深入探究。

诗词常营造某种固定的意象代表相对固定的情意内容，当这种意象出现时，会自然地激起一种联想，使得情感表达含蓄蕴藉。与相思之情联系紧密的就要属芳草意象了。芳草之于相思，早已有缘。自屈原《离骚》始，"何所独无芳草兮，尔何怀乎故宇？"由芳草引出思念故国之思。淮南小山《招隐士》曰："王孙游兮不归，春草生兮萋萋。"以芳草萋萋衬游子不归之思。著名的江淹《别赋》："春水绿波，春草碧色，送君南浦，伤如之何？"以芳草春水衬托离情。不过，最初芳草常似《诗经》中的起兴，景与情有关联，但还不甚紧密。后来"芳草"渐渐成为代表离情的典型意象，不仅让人想到送行之地，如晏殊的"绿杨芳草长亭路"，而且让人想到远行之人，如牛希济《生查子》："记得绿罗裙，处处怜芳草。"芳草的漫无边际，容易让人想到远行之人归来无望，如李煜《清平乐》："离恨恰如春草，更行更远还生"；芳草的"一岁一枯荣"还不禁让人想到与远行之人离别之久，如白居易《赋得古原草送别》："又送王孙去，萋萋满别情。"与黄昏斜阳搭配，芳草会被衬托得离情更浓，如杜牧《池州春送前进士蒯希逸》："芳草复芳草，断肠还断肠。自然堪下泪，何必更残阳。"范仲淹著名的《苏幕遮》即创造性地运用了这一意象组合：

> 碧云天，黄叶地。秋色连波，波上寒烟翠。山映斜阳天接水。芳草无情，更在斜阳外。　黯乡魂，追旅思。夜夜除非，好梦留人睡。明月楼高休独倚。酒入愁肠，化作相思泪。

范仲淹是大政治家。他的这首情词真切感人，丽语写景，柔情抒怀，不能不让许昂霄感慨："铁石心肠人亦作此消魂语。"(《词综偶评》)上片写秋景暗含离别之思。"碧云天"二

句，一高：高高的天宇；一低：广阔的原野；一碧：碧蓝的天空；一黄：金黄的秋叶。两个视角，两大色块，相互映衬着推出秋天的画面，秋天以其寥阔、苍茫、衰飒和灿烂呈现在读者眼前。王实甫《西厢记》“长亭送别”中的“碧云天，黄花地”即化用此句，可见此句颇具影响力。“秋色”句，则在壮丽的秋色中点出凄清这一冷色调，愁思尽在其中。“山映”句是上片的关键，由景转情，芳草斜阳的同时出现自然令人联想到离情相思。而这句妙就妙在词人并未就眼前所见而布景，而是扩大到目力之外，融进了想象意味。“山映斜阳天接水”，本已渺远阔大，斜阳已远，而“芳草无情，更在斜阳外”，景扩大了又扩大，而包容其间的情感也随之扩大再扩大。怨恨芳草之无情，正写出人之有情，无情之浓正衬出有情之浓。无独有偶，欧阳修《踏莎行》（候馆梅残）也有“平芜尽处是春山，行人更在春山外”句。卓人月即认为范仲淹与欧阳修这两句“不厌百回读”（《古今词统》卷十一）。

秦观《八六子》也运用了芳草意象：

> 倚危亭，恨如芳草，萋萋刬尽还生。念柳外青骢别后，水边红袂分时，怆然暗惊。　无端天与娉婷。夜月一帘幽梦，春风十里柔情。怎奈向、欢娱渐随流水，素弦声断，翠绡香减，那堪片片飞花弄晚，蒙蒙残雨笼晴。正销凝。黄鹂又啼数声。

开篇“恨如芳草”，自李后主“离恨恰如春草，更行更远还生”而来，然语气更加决然，一“恨”字居首，并用“刬尽”，都在加强力度，似劈头向你喊出的心底无穷憾恨，堪称“神来之笔”。而首尾呼应，在相思之情展开了又展开，倾诉了又倾诉之后，以“黄鹂又啼数声”煞尾，又是一突兀之声，极其凄婉。这一切构成了一曲深悲深恨的相思调。

五、警拔妙语型


李清照小像

相思词中尚有很多名篇佳句，往往一篇中的一句会令全词豁然一亮，这些词句是对相思心态的独特新颖的反映，或是构思奇特，或是联想新奇，或是句式语义别致，总之丰富地展现了相思这一人类独特的情感状态。

这里首先应该提到的是巾帼词人——李清照。在古代男权社会男性作家统领文坛的大背景下，李清照的出现无疑是一个奇迹。其原因之一，是李清照幸运地生在一个较为宽松、优雅的家庭中，更有幸得到了一位志趣相投、彼此相爱的丈夫赵明诚。她十八岁与赵明诚结婚，共同从事金石研究与诗词唱和，既留下许多传世名篇，又留下许多神仙眷属的爱情佳话。因明诚出仕，恩爱夫妻不得不时有离别，因而李清照以其女性特有的细腻和挚情写下了许多美妙的相思词。如：

> 红藕香残玉簟秋。轻解罗裳，独上兰舟。云中谁寄锦书来，雁字回时，月满西楼。 花自飘零水自流。一种相思，两处闲愁。此情无计可消除，才下眉头，却上心头。（《一剪梅》）

薄雾浓云愁永昼。瑞脑消金兽。佳节又重阳，玉枕纱厨，半夜凉初透。　　东篱把酒黄昏后。有暗香盈袖。莫道不消魂，帘卷西风，人比黄花瘦。(《醉花阴》)

李清照是一位极富创造力的词人，同是写相思，她不仅能更自然真切地写出男性笔底所无的女性特有的心声，而且其艺术表现方式也相当独特。比如“一种相思，两处闲愁”句，已经用最明白自然的语言，形象而贴切地道出夫妻双方身处异地，然互相牵念的状态，特别是将相思平分成二，既想象新奇，想来又觉恰当不过。而接下一句，更是警拔，不禁为李清照击节而叹。“此情无计可消除，才下眉头，却上心头。”出自范仲淹“都来此事，眉间心上，无计相回避。”相比之下，李清照的“眉头”、“心头”，一“下”、一“上”，更加“脆溜”（茅暎《词的》卷三），语脉贯畅，如冲口而出。而其间流溢出的思念者复杂曲折的心理甚是真实感人。杨慎说此词“离情欲泪。读此始知高则诚、关汉卿诸人，又是效颦”（杨慎批点本《草堂诗余》卷三），既肯定此词的情感真挚，又点出了李词大有“以自然为胜”的韵味。

关于《醉花阴》词，还有一段他们夫妻间的佳话。易安曾在重阳节因思念赵明诚而填此词寄给他。赵明诚甚是叹赏，一时技痒，想一比高下，于是闭门谢客，废寝忘食三天三夜，一气儿写下五十首词，连带易安的这首词，一起交给朋友陆德夫。陆德夫玩味再三，说：“只三句绝佳。”明诚马上追问，“哪三句？”陆曰：“莫道不消魂，帘卷西风，人比黄花瘦。”这句究竟妙在哪里？首先“瘦”字很醒目，用在全词的最后一字，掷地有声。沈祥龙《论词随笔》在谈词之用字时曾说：“词之用字，务在精择。腐者、哑者、笨者、弱者、粗俗者、生硬者、词中所未经见者，皆不可用，而叶韵字尤宜留意。古人名句，末字必新隽响亮，如‘人比黄花瘦’之‘瘦’字，‘红杏枝头春意闹’之‘闹’字皆是。”其次，人与花作比，亦人亦物。黄花，不仅有正在凋零之意，且黄花所代指的菊花意象，与古之君子雅士的关

钱锺书认为此句“最为警拔”。

联，给思念中的弱女子平添一种清雅脱俗之气。正如王闿运所言：“此语若非出女子自写照，则无意致。”（《湘绮楼词选》）李清照好用“瘦”字入词，《凤凰台上忆吹箫》中有“新来瘦，非干病酒，不是悲秋。”也是写相思之情，但不从正面去写，而是以否定句排除法来凸显只为离别之苦而憔悴。再如她著名的“知否知否？应是绿肥红瘦。”都别开生面、风韵天然。

巧妙新奇地表现相思之情的还有许多，如欧阳修《诉衷情》，写女子思念远方的人，梳妆时，故意将眉画得长些，“都缘自有离恨，故画作远山长。”读来既为其无道理而感到好笑，又为其一片痴情而感动。晏殊《踏莎行》（细草愁烟）词，佳人远眺行人不着，埋怨垂杨：“垂杨只解惹春风，何曾系得行人住。”

相思词，既有醇雅的，也有质朴显畅甚至带有市井风调的。如：

> 吴山青，越山青。两岸青山相对迎。争忍有离情。　君泪盈，妾泪盈，罗带同心结未成。江边潮已平。（林逋《相思令》）

> 我住长江头，君住长江尾。日日思君不见君，共饮长江水。　此水几时休，此恨何时已。只愿君心似我心，定不负相思意。（李之仪《卜算子》）

都带有古乐府的俊爽。而柳永《定风波》更泼辣率直，别开生面：

> 自春来、惨绿愁红，芳心是事可可。日上花梢，莺穿柳带，犹压香衾卧。暖酥消，腻云亸。终日厌厌倦梳裹。无那。恨薄情一去，音书无个。　早知恁么。悔当初、不把雕鞍锁。向鸡窗、只与蛮笺象管，拘束教吟课。镇相随，莫抛躲，针线闲拈伴伊坐。和我，免使年少光阴虚过。

我们且称之为异调相思。

六、悼亡型

在相思类词中还有一部分词应单列出来，那就是悼亡词。悼亡词特指男子为怀念已故去的妻妾所填之词，苏轼《江城子》即是典型一例：

> 十年生死两茫茫。不思量。自难忘。千里孤坟，无处话凄凉。纵使相逢应不识，尘满面，鬓如霜。　　夜来幽梦忽还乡。小轩窗。正梳妆。相顾无言，惟有泪千行。料得年年肠断处，明月夜，短松冈。

这首词作于熙宁八年（1075）正月二十日。苏轼原配王弗，眉州青神人，治平二年（1065）五月卒于京师，时年27岁。次年六月，归葬于眉州彭山县安镇乡可龙里苏轼父母墓侧。[1]至熙宁八年，正十年，故曰"十年生死两茫茫"。词作于密州，距眉州近千里，所谓"千里孤坟，无处话凄凉"也。

贺铸《鹧鸪天》亦是为其亡妻赵夫人所写：

> 重过阊门万事非。同来何事不同归。梧桐半死清霜后，头白鸳鸯失伴飞。　　原上草，露初晞。旧栖新垅两依依。空床卧听南窗雨，谁复挑灯夜补衣。

"阊门"即阊阖门，苏州吴城西门。陈廷焯谓"此词最有骨，最耐人寻味"（《云韶集》卷三），又曰："悲惋于直截处见之，当是悼亡作。"（《词则·别调集》卷一）

女子伤悼自己的丈夫亦应算作悼亡，李清照的《声声慢》堪为代表，不仅表达了对亡夫的生死之恋，亦融进了浓浓的时

[1] 见《苏轼文集》卷六十五《亡妻王氏墓志铭》，中华书局1986年版。

代悲音：

> 寻寻觅觅，冷冷清清，凄凄惨惨戚戚。乍暖还寒时候，最难将息。三杯两盏淡酒，怎敌他、晚来风急。雁过也，正伤心，却是旧时相识。　　满地黄花堆积。憔悴损，如今有谁堪摘。守着窗儿，独自怎生得黑。梧桐更兼细雨，到黄昏、点点滴滴。这次第，怎一个愁字了得。

前面我们曾说李清照前期是幸运的，因她所成长的相对通脱的家庭以及美满的婚姻，而在这里我们还要说李清照后期生活是不幸的，因为在中国文学史上，很少有女作家能像她这样受尽时代巨变所带来的劫难和折磨。靖康之难后，李清照家破夫亡书散，进入逃难百姓的队伍中，她后期的词作因而大多是写忧愁悲辛，其深沉感慨已不是其前期作品所能及。时代巨变给李清照带来了切肤之痛，也成就了李清照，她的词融入了女性笔底少见的历史沧桑感，从而完成了性别的超越。这首词即是其后期词的代表作。开篇七组叠字，已把这位风霜嫠妇的精神状态形象地刻画出来。因孤寂而恍然若失，于是寻而又寻，觅而又觅，因寻觅无着，而更感落寞孤寂，于是悲从中来。寻觅，可能是在找寻丈夫生前的某件信物，凄惨，不仅因失去伴侣，还因经历血与火战争之后的死寂。之后，层层铺叙，以喝酒、观雁、惜花、守窗、听雨一连串情节，逐层使“愁”情积蓄，最后迸出“这次第，怎一个愁字了得”的呼喊。其中“观雁”、“惜花”直接切近夫妻往日的恋情。“旧时相识”的雁，莫不是“雁字回时，月满西楼”的雁？“憔悴”的“黄花”莫不是“东篱把酒黄昏后，有暗香盈袖”的菊？总之，字里行间满含浓浓的伤悼之情。此词在艺术上也一直被人称颂。罗大经曰：“以一妇人，乃能创意出奇如此。”（《鹤林玉露》卷十二）万树评曰：“其用字起头连叠七字，奇横而不妨音律，故卓绝千古。”（《词律》卷十）

李清照词用字极富创造性。人工天巧，不拾前人牙慧。这也是其睥睨一切之性格使然。

南宋吴文英也写了很多悼亡妾词。据近人考证，梦窗曾有

两位心爱的姬妾，一在苏州，一在杭州，[1]从词中还可了解到这两位女子，都是妙解音乐的歌女，共同的雅趣爱好，使梦窗与她们先后真心相爱，更因都是以悲剧而结，所以更显其动人，苏州女子无奈离散，杭州女子不幸夭亡。《莺啼序》、《风入松》等即是悼念亡妾的代表词作。其中《莺啼序》是词中最长的词调，也是他悼亡妾诸作中篇幅最长、最完整、最能反映词人与亡妾情爱关系的一篇力作。[2]至于《风入松》：

> 听风听雨过清明。愁草瘗花铭。楼前绿暗分携路，一丝柳、一寸柔情。料峭春寒中酒，交加晓梦啼莺。　西园日日扫林亭。依旧赏新晴。黄蜂频扑秋千索，有当时、纤手香凝。惆怅双鸳不到，幽阶一夜苔生。

令人称奇的是，吴文英能把悼亡词写得神光离合、情致绵邈。词中借用幻境、错觉营造了一种神秘的意境，传达的是对失落的惋惜和追忆，令人感到的是词人的痴和他痛失恋人后彻骨萦心的思念。“瘗花铭”即葬花词，葬花亦即悼人。“春寒中酒”已带醉意，“交加晓梦啼莺”更添迷离，思念无时无刻不萦绕脑际，醒梦间皆现故人身影。最痴念的是“日日扫林亭”，渴望她还能来赴约，与词人共赏新晴；最向往的是那秋千索，那里还沾有她的脂痕，若不然为什么黄蜂要频频飞到上面？最感惆怅的是门前玉阶，因她金莲不到，一夜间生满苔藓。“纤手香凝”与“一夜苔生”皆是幻觉。有人说“词家之有文英，如诗家之有李商隐”（《四库全书总目 · 梦窗词提要》），又有人说梦窗“如唐诗家李贺”（郑文焯《校梦窗词跋》）。这首词果然有李商隐词的绵邈迷离，李贺的幽冷诡奇。

[1] 夏承焘《吴梦窗系年》考证认为：“其时夏秋，其地苏州者，殆皆忆苏州遣妾；其时春，其地杭州者，则悼杭州亡妾。”见夏承焘《唐宋词人年谱》，上海古籍出版社1979年版，第469页。

[2] 陶尔夫、刘敬圻《吴梦窗词传》，吉林人民出版社1998年版。

第五节　失恋与情悟

爱情词中的失恋篇与情悟篇亦不能忽略，因为失恋，是爱情生活中难以避免的情感体验；情悟，则是词人对爱情的反思，应该充满宝贵的启迪和警示。

一、失　恋　篇

言失恋之痛、写爱情未果的词篇很多，但多以女性为主人公。这非常合乎女性当时的处境：女性永远是被选择与被随意抛弃的角色。弃妇诗古已有之，从《诗经》的《氓》、汉乐府的《上山采蘼芜》到唐代大量的宫怨诗，女性的悲苦与怨情在男性诗人笔下我们已能领略一二，但也正因为男子视角的限制，特别是"诗言志"的惯性，即便诗人们可贵地注意到有许多不幸女子的存在，也多是从社会问题的角度切入或是寄托个人的仕途沧桑，而普通女子在爱情世界中的真实所感，失恋后痛苦复杂的心境，在词中比在诗中更能得以深刻地展现。当然，这也只是相对而言。男性词家还是居多，因为词体的特质，决定他们笔下所写的失恋后的情态更加细腻、更加深入，但总体格调上，男性欣赏的是怨而不怒，哀而不伤，特别是在爱情关系中，他们是不会欢喜女性逾越界限，伤及他们自尊，乱及他们阵脚，所以词中失恋的女性形象也只是默默垂泪，失恋词也多呈含蓄蕴藉之风。如冯延巳《鹊踏枝》：

冯延巳在词中创造了一种"深美闳约"的艺术境界与"和泪试严妆"的新风格。

庭院深深深几许，杨柳堆烟，帘幕无重数。玉勒雕鞍游冶处，楼高不见章台路。　雨横风狂三月暮，门掩黄昏，无计留春住。泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去。

此词有说是欧阳修所作。词中“玉勒”句，即将游冶郎点出。被游冶郎弃之不顾的女子并没有呼天抢地，她有怨、有愁、有伤心，但没有一句明白道出，而是借描述她所居环境：深深的庭院，一簇簇如烟如雾又似千重万重帘幕横隔其间的杨柳树，间接道出女子此刻被幽闭的、令人窒息的、冲决无路的苦闷。接着又转写时令，三月暮春，该是落花飘零的春归之时，加之雨横风狂，更是没有办法留得春住，只得无奈地掩上门，独自忍受这断肠的黄昏。伤心之极，她最多是向落花发问。最后一句，一直被人称道，其中毛先舒的分析最著名：“此可谓层深而浑成。何也？因花而有泪，此一层意也；因泪而问花，此一层意也；花竟不语，此一层意也；不但不语，且又乱落，飞过秋千，此一层意也。人愈伤心，花愈恼人，语愈浅，而意愈入，又绝无刻画费力之迹，谓非层深而浑成耶！”（沈雄《古今词话 · 词品》下卷引）在他看来，此“层深而浑成”的技法值得发扬，因为“大抵意层深者，语便刻画；语浑成者，意便肤浅，两难兼也。”而层深浑成就意味着要收敛怨情，使之不刻露，意味着要移情，使之人花不分，或人与花同一悲惨，或人有意而花无情，究竟为何，只可意会。

相类似的还有晏殊的《玉楼春》：

> 绿杨芳草长亭路，年少抛人容易去。楼头残梦五更钟，花底离情三月雨。
>
> 无情不似多情苦，一寸还成千万缕。天涯地角有穷时，只有相思无尽处。

这首词又是“言近而指远者”（黄苏《蓼园词评》），本是“年少抛人”，而被抛之人依然多情相思，忍受多情之苦，终无怨言。黄苏亦首肯此点，说：“末二句总见多情之苦耳。妙在意思忠厚，无怨怼口角。”（同上）多情然无“怨怼”则妙，可见其逻辑。从词艺方面衡量，此词确是低回反复，言有尽而意无穷，特别是“楼头”句，意致凄然、情景融合无间，“天涯”

句，又显情意绵长。

也有相对来说怨情较重，表白直露的失恋词。带有民歌风味的敦煌曲子词中这类作品更多，如《南歌子》开篇即明白道出“悔嫁风流婿”，然后历数风流婿的诸般劣迹，但这类词不入词评家之眼，数量也有限。而像《望江南》：

> 天上月，遥望似一团银。夜久更阑风渐紧，为奴吹散月边云。照见负心人。

点出负心人，便戛然而止，颇像日后文人所欣赏的温庭筠词。即便如《菩萨蛮》：

俞平伯《唐宋词选释》：“和汉乐府《上邪》相似。但那诗山盟海誓是直说，这里是反说，虽发尽千般愿，毕竟负了心，却是不曾说破。”

> 枕前发尽千般愿，要休且待青山烂。水面上秤锤浮，直待黄河彻底枯。　　白日参辰现，北斗回南面。休即未能休，且待三更见日头。

这样泼辣的民间词，若仔细品味，其中也多是反映女子如何挚情，如何全情付出。女子挚情，男子负心，即使男子负心，女子依然深情，这是失恋词的一般模式，正如白居易《浪淘沙》所描绘的“借问江潮与海水，何似君情与妾心。相恨不如潮有信，相思始觉海非深。”言外之义，君情不如江潮，妾心深于海水。看来男性诗人不很在意自己是否被指责为负心，因为男权文化早已赋予他们以主动与自信，但很在意自己负心之后女子的表现。女子深于情，怨而不怒才是他们所欣赏的。

二、情 悟 篇

不管怎样，经过爱情的洗礼，涉过爱情之河的人们，总要生出一些感慨，这既是对情的感悟，更是对人生的感悟。唐宋词中的情悟篇会带给人们丰富的启迪和感动。

有情的领悟。如张先的《千秋岁》：

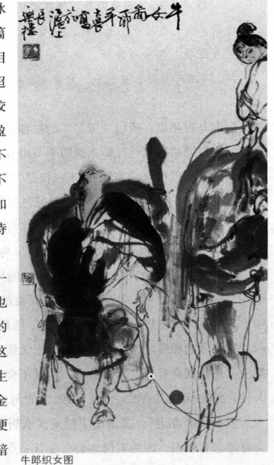
数声鶗鴂，又报芳菲歇。惜春更把残红折。雨轻风色暴，梅子青时节。永丰柳，无人尽日飞花雪。　莫把幺弦拨。怨极弦能说。天不老，情难绝。心似双丝网，中有千千结。夜过也，东窗未白凝残月。

这首词本是写相思，通过“芳菲”的被摧残来表达诀别之后的哀怨。词以鶗鴂的哀鸣开篇，说明季节由春到夏，人世由盛变衰。词人之所以折取“残红”，不仅仅是“惜春”，而且也是对被摧残的爱情表示深情惋惜。“雨轻风色暴”是上片中的关键句，它表面上交待“芳菲歇”的原因，实际却暗示爱情遭受外力的无情摧残。下片通过琴弦来表达相思与怨恨之情。“天不老，情难绝”，表达情深似海、矢志不二的坚贞，是全诗的主题句，它是针对上片“雨轻风色暴”而发的。“心似双丝网，中有千千结”，设想奇特，比喻生新。结尾以鲜明的形象暗示：这强烈的相思之情，夜以继日，永无绝灭之期。只要有人类的存在，就会有情。天不会老，情就不会绝，这是自然，是天性，情与天地共存亡。我们很熟识的与此句形反意不反的“天若有情天亦老”，又道出了情是多么折磨人，因为有情才会有思念有眼泪，因为有情才会有往日一点一滴的记忆，更因为有情才会有分离的痛彻心扉，这些也犹如心网中的千千结。在那个时代，对情有如此的领悟，如此肯定情、彰显情，无疑是相当可贵的。“人生自是有情痴，此事不关风与月”（欧阳修《玉楼春》），人因情而在，怎一个情字了得！故此，千百年来文化也永远围绕着一个情字延续，生活也因一个情字而热烈、而颓废。

有情的通脱。如秦观的《鹊桥仙》：

纤云弄巧，飞星传恨，银汉迢迢暗度。金风玉露一相逢，便胜却人间无数。　柔情似水，佳期如梦，忍顾鹊桥归路。两情若是久长时，又岂在朝朝暮暮。

自古以来，歌咏牛郎织女的诗篇都是满含着眼泪和同情，如“迢迢牵牛星，皎皎河汉女”，“盈盈一水间，脉脉不得语”，“终日不成章，泣涕零如雨”等（《古诗十九首》）。七夕，是牛郎织女一年一次相会的日子，也是人们为之叹惋的日子。可秦观的这首七夕词却别开生面，他先是以“金风玉露一相逢，便胜却人间无数”暗转，以为这天上的“一相逢”能胜过人间无数个不分离，因为“柔情似水，佳期如梦”，正是转瞬间即要分别才更显相逢之可珍视，柔情之甜蜜。自然引出最后一句：“两情若是久长时，又岂在朝朝暮暮”，令人豁然开朗。是啊，若想到人间并不是事事如愿，人寿有限，人情易变，会有众多的干扰和阻挠等等，谁又能永葆两情缱绻和天长地久？朝暮相会保证不了两情久长，两情久长不在于朝暮相会，专一、真挚的爱情才是最应该珍视的，它可以超越时空。这种超凡脱俗的格调，反映了一种超前的进步的爱情观，千百年后的今天，仍具一定的道德价值和美学价值，因而被传诵到今天。


牛郎织女图

有情的执着。如柳永的《蝶恋花》：

伫倚危楼风细细，望极春愁，黯黯生天际。草色烟光残照里，无言谁会凭阑意。　拟把疏狂图一醉，对酒当歌，强乐还无味。衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴。

柳永词有“情胜乎辞”的特点，这一首写相思，或是写追慕不得的坚持，不管写什么，我们感到的都是词中的挚情。特别是最后一句“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”。从句意，从语气，从“终”与“消得”的运用，都反映了一种决然的执著，“消得”乃“值得”意，那种肯定其价值，一往情深，之死靡他的决心，令人感动。王国维《人间词话》称之为人生之“第二境”，就是感动于这种执著追求的精神。

有情的升华。如金代词人元好问的《摸鱼儿》：

元好问是金代最重要的诗人、诗论家、词人。现存词作三百余首，数量与质量俱为金词之冠。

问世间、情是何物？直教生死相许。天南地北双飞客，老翅几回寒暑。欢乐趣，离别苦，就中更有痴儿女。君应有语。渺万里层云，千山暮雪，只影为谁去？　横汾路，寂寞当年箫鼓。荒烟依旧平楚。招魂楚些何嗟及，山鬼暗啼风雨。天也妒，未信与、莺儿燕子俱黄土。千秋万古，为留待骚人，狂歌痛饮，来访雁丘处。

据原词题序，作者16岁赴试途中，遇见一双大雁，一只被人射杀，另一只本来脱网能逃掉，但它竟自悲鸣，投地而死。作者为之伤感不已，遂将双雁并葬于汾水边，名之为“雁丘”，并作《雁丘词》。过了许多年以后，作者依旧不能忘怀这幕惨剧，于是又改定旧作，成就了一篇千古名作。

“问世间、情是何物？直教生死相许。”“欢乐趣，离别苦，就中更有痴儿女”。为人类的悲欢离合而感叹，为人类即便要经历痛苦也执着爱情的坚贞而感叹。张炎也不禁极口称道：“妙在模写情态，立意高远。”（《词源》卷下）高远，即

在于将人类的爱情给予了一种升华，令人在心灵深处产生震撼，意识到情的威力，可冲决一切的威力，它竟可以跨越生死，可以具有为了爱以生命相付出的壮烈。这令我们想起汤显祖的一段话：“情不知所起，一往而深，生者可以死，死可以生。生而不可与死，死而不可复生者，皆非情之至也”（《牡丹亭 · 作者题词》）。“情之至”，堪称是对人类真正爱情的礼赞！

唐宋词中的爱情篇，将爱情中人或在渴慕阶段的率真、热切，或在相恋阶段的甜蜜放诞与矜持，或在离别相思阶段的万种思绪，或经爱情历炼后的升华与顿悟，一一呈现在我们面前。她以自己独有的表情方式，不可替代的艺术魅力为人类赠送出一块闪光的精神瑰宝。天地一心，古今皆同。唐宋词的爱情篇，以其艺术的隽永与易引起共鸣的情感走入世代人的心中，直至永远。

思考题：

1. 如何理解“诗言志，词缘情”？
2. 为什么词中多写爱情？
3. 为什么爱情词中多写离别相思？
4. 以温庭筠词为例思考《花间集》中爱情词的艺术特色。
5. 以晏殊、欧阳修等词人为例思考北宋爱情词的艺术特色。
6. 以柳永词为例思考慢词兴起后爱情词的艺术特色。
7. 以李清照、朱淑真词为例思考女性书写爱情词的独特性。

第二章 闲情逸趣

文学作品的思想意义和审美价值，在很大程度上取决于它对人的情感、心理的抒写和表现所达到的广度和深度。与中国古代先行发生发展起来的诗、文、辞、赋等文学形式相比，在唐代兴起而至宋代趋于繁荣的曲子词，由于它借助了音乐艺术的载体、长短句的形体等有利因素，因而在娱乐抒情的艺术功能上得到空前的强化与深化，从而将中国古代抒情文学的发展推上了新的历史高峰。对此，宋人已有体认，如尹觉说："词，古诗流也。吟咏性情，莫工于词。"(《题坦庵词》) 张炎亦云："簸弄风月，陶写性情，词婉于诗。盖声出莺吭燕舌间，稍近乎情可也。"(《词源》卷下) 他们都揭示了在"吟咏性情"、"陶写性情"方面，"词婉于诗"的特性。这种看法也得到了后人的广泛认同。

但是在20世纪一个相当长的时期内，由于受偏激的政治因素和文化思潮的影响，人们对中国古代诗词思想意义和审美价值的认识，往往多肯定那些具有较强的政治性、思想性、现实性、史诗性的作品，而对那些不关乎经世济用、忧国爱民、理想抱负之类的所谓"绮思艳情"、"闲情逸趣"，则多所忽略甚至加以否定。其实，闲情逸趣也是人类丰富心灵的一部分，唐宋词继承传统诗文辞赋，对这一题材做了进一步发掘与深

化，不仅扩大了中国古代抒情文学的表现范围，而且也大大丰富了唐宋词的艺术魅力，其价值和意义是不容否定的。

第一节　从绮艳转向闲逸——唐宋词抒情化的历史进程

词乃音乐文学，唐宋词也就是唐宋时代的流行歌曲。从创作上讲，唐宋词是“依声填词”、“应歌而作”，而它所依之“声”、所应之“歌”，乃是唐宋时代最为优美动听的流行乐曲——燕乐曲调和市井新声；从传播和消费来看，唐宋词多是交由歌妓舞女去歌唱表演的，出之以檀口皓齿，伴之以歌扇舞袖，合之以丝竹管弦，则不仅赏心悦目，而且悦耳美听。唐宋词这种融诗、乐、歌、舞为一体的综合艺术形态，也就决定了它具有比传统的诗文形式更发达更突出的“娱宾遣兴”（即娱乐与抒情）的艺术功能。

“燕乐”一名，始见于《周礼》。“燕”即“宴”，燕乐者，即宴享时所用之乐。至唐宋时代，燕乐已发展成为以民间俗乐为主体、具有强烈的抒情性、娱乐性的一种新型的民族音乐，唐宋词即主要是配合燕乐曲调而创作和歌唱的流行歌曲。

唐宋词的演进，从一个侧面来看，是词的抒情性不断强化与深化的历程；抒情性的嬗变是观察唐宋词演进的一条重要线索，也是唐宋词不断雅化、诗化、文人化的一个重要表征。从绮思艳情的抒写到闲情逸趣的吟咏，是唐宋词抒情化进程中的重要一环。

一、唐宋艳情词的兴盛及其审美特色

在对唐宋词的接受与批评的历史过程中，人们已经形成了“词为艳科”的共识。一些词论家在品词评词的时候，还喜欢以女性为比喻。如清人周济《介存斋论词杂著》云：“毛嫱、西施，天下美妇人也，严妆佳，淡妆亦佳，粗服乱头，不掩国色。飞卿，严妆也；端己，淡妆也；后主，则粗服乱头矣。”这是对晚唐五代温庭筠、韦庄、李煜三位词人不同风格的品

评，以毛嫱、西施两大美人作比，以严妆、淡妆、粗服乱头三种妆扮为喻，既形象又贴切。又如清人田同之《西圃词说》云："词之为体如美人，而诗则壮士也。"也同属于以美人比词体之例。

从语义学的角度来看，所谓"艳"，主要与美女艳色有关。《说文解字》云："艳，好而长也。从丰。丰，大也。盇声。《春秋传》曰：美而艳。"由此引申，"艳"可用来指一切容色鲜艳美丽的事物，如云"百花争艳"、"辞采艳丽"等等；也用以形容有关男女情爱之事，如云"艳情"、"艳事"、"艳遇"，而以表现男女情爱为主题的文学作品也被称之为"艳歌"、"艳曲"、"艳诗"、"艳词"。

由此观之，所谓"词为艳科"，首先应该是指词的内容题材集中于表现女性生活情感以及男女情爱；其次是指词由多写女性的内容题材所决定和赋予的绮丽语言和香艳色调。的确，翻开《全唐五代词》和《全宋词》，就见一个个艳丽的红袖佳人款款走来，便有一股股浓郁的脂香粉气扑面而来，我们仿佛走进了一个"女性化"的世界，强烈地感觉到唐宋词的"艳科"格局和绮丽风貌。这就是我们走进唐宋词这个艺术王国所领略的第一道奇异风景。

唐宋词中的抒情主人公多为红粉佳人一类的女性，抒情主人公由女性到男性的转换经历了一个较曲折漫长的历史进程。

本来，词在民间初起时内容题材的表现是相当广泛丰富的，并不局限于女性生活情感之一隅，如敦煌曲子词，"其言闺情与花柳者，尚不及半"（王重民《敦煌曲子词集・叙录》）。但是从晚唐温庭筠开始，文人词的创作由于长期处于"尊前"、"月下"、"花间"、"酒边"的创作环境之中，带有鲜明突出的娱乐消遣功能，便逐渐形成了"作闺音"、"裁艳语"、"为艳科"的特色和传统。对此，田同之《西圃词说》曾加以明确的揭示："若词，则男子而作闺音。"所谓"男子而作闺音"，就是指男性词人模拟女性的口吻来表现有关女性生活情感的内容题材。不仅唐五代的文人词尤其是"花间词"多写绮思艳情，而且几乎每一位染指于词的宋代文人，上至帝王将相，下至骚人雅士，也都写有或多或少的与女性生活或男女情

唐宋词"男子而作闺音"是一种"代言体"的创作方式，在这方面词与戏剧有某些相似之处。

爱有关的所谓"艳词"。如宋初以"梅妻鹤子"而著称的隐逸高士林逋，身为一代名相和封疆大吏的寇准、范仲淹，都留下了吟咏离别相思之情的香艳词篇。即使是理学家程颐，"闻诵晏叔原'梦魂惯得无拘检，又踏杨花过谢桥'长短句，笑曰：'鬼语也！'意亦赏之"（邵博《邵氏闻见后录》卷十九）。宋代还涌现了许多以写"艳情"和"艳词"而著称的优秀词人，如柳永、欧阳修、晏几道、秦观、黄庭坚、周邦彦、姜夔、吴文英等，其中以晏几道最为突出，今人吴梅即认为"艳词自以小山为最"（《词学通论》第七章）。即使是以豪放词风而著称的苏轼、辛弃疾等人，也都不免有"艳情"之作。此外，宋代不仅有大量的歌妓舞女参与了词的创作、歌唱与传播，而且还涌现出了像李清照、朱淑真、魏夫人等一批优秀的女词人，她们的创作应该属于真正意义上的"女性文学"。

女性是阴柔美的典型体现，而男女情爱也特别具有温婉柔丽的审美内涵。唐宋词对女性生活情感及男女情爱的集中表现，对女性形象的成功塑造，以及大量的女性的参与创作和传播，使词逐渐形成了女性化、偏于阴柔美的审美特色。这种审美特色一经形成，还带有极强的渗透力和普遍性。如秦观"将身世之感打并入艳情"，辛弃疾"倩何人唤取，红巾翠袖，揾英雄泪"（《水龙吟 · 登建康赏心亭》），将多情的佳人与落泪的英雄联系在一起，摧刚为柔，别有寄托；甚至于描写山水景色，也融入了女性的倩影与柔情。

二、唐宋闲逸词的演进及其词史意义

"词为艳科"，无疑是唐宋词史所呈现的一个基本格局。如果我们沿用古人的说法把唐宋词比作一个"美人"的话，那么大量的"艳情词"，为这个"美人"带来了香艳绮丽的形貌。但是唐宋词并非"艳情词"一统天下，如果真是这样，唐宋词这个"大美人"将会因为她过于浓烈而单调的"艳情"、"艳色"而显得逊色。好在唐宋词人在以"男子而作闺音"的同时

和稍后，也逐渐融入了他们作为文人士大夫的一些情感与心绪，这样，他们不仅赋予唐宋词这个拥有香艳绮丽形貌的“美人”以灵敏善感、幽微细腻、丰富鲜活的灵魂，而且也因为转变了唐宋词的抒情主体——从代言体的女性到主体化的男性，开拓了唐宋词的抒情领域——从绮思艳情到闲情逸趣，提升了唐宋词的抒情品格——从香艳婉媚到闲雅清逸，从而具有了重要的词史意义。这就是我们下面要谈到的以吟咏闲情逸趣为情感主题的唐宋闲逸词的创作。

首先，我们需要对“闲情逸趣”及“闲逸词”的概念及内涵加以界定。

按照心理学的解释，情感指的是人的喜、怒、哀、乐等心理表现。人的情感类型本来是多种多样的，情感内涵也非常幽微复杂，喜、怒、哀、乐只不过是其中几种重要而鲜明的表现形态。相对于“爱情”、“欢情”、“悲情”、“愁情”、“豪情”等色彩鲜明内涵明确的情感类型，“闲情”、“逸趣”似乎有些含糊。因此有人将“闲情”与“闲愁”等同起来，有人则将“逸趣”仅仅理解为隐逸生活情趣。对此，我们有必要做进一步的界定和辨析。

从语义上讲，“闲”有安闲、安静、闲散、闲暇等意义。我们对“闲情”的界定，就应该是指人们在一种比较清闲安逸的生活环境和精神状态中所表现出来的那份从容、淡泊、安闲、清雅的情感与心理。至于“逸”，主要有安闲、隐退、放纵、超绝等意义。其中在“安闲”这一意义上，“闲”与“逸”正好相通。即使是在“隐退”这一义项上，“逸”与“闲”也有相互联系、相通相近之处。我们通常称避世隐居的人为“逸士”、“逸民”，这些隐逸的高人雅士大多过着一种清闲安逸的生活，他们的行为表现就像“闲云野鹤”，他们的情感意趣自然也会偏于“闲适”、“闲雅”。需要注意的是，“逸”还有“超绝”之义，我们称才智出众的人为“逸群之才”或“逸才”，称超众脱俗的艺术为“逸品”、“逸格”，称潇洒飘逸、清闲脱俗的兴致和情趣为“逸兴”、“逸趣”。那么，我们

从语义学的层面来讲，“愁”乃“情”之一种，则“闲愁”应包含在“闲情”之中，故唐宋词中所写“闲情”与“闲愁”有时是可以互换的，如贺铸《青玉案》“试问闲情都几许”句，“闲情”二字，有的版本即作“闲愁”或“离愁”。但“闲愁”似乎又非“闲情”所能完全包容。另外，唐宋词中的“闲情”有时似又与“艳情”有所交叉。

对“逸趣”的界定则应该是指，人们在隐逸生活乃至其他日常生活中所表现出来的那份闲适淡雅之情、清逸超迈之趣。

正因为“闲情”与“逸趣”在表现形态和审美内涵等方面都具有比较一致的特征，因此我们也就将唐宋词中主要抒写和表现“闲情逸趣”这一类型的情感主题的作品，称之为“闲逸词”（或“闲情词”），以与“艳情词”等其他类型的作品相比较和相区别。

其次，让我们对唐宋闲逸词的发展进程及其词史意义加以描述与概括。

唐宋闲逸词的发展演变大致可以分为三个时期：唐五代，闲逸词创作的兴起时期；北宋，闲逸词创作的发展时期；南宋，闲逸词创作的鼎盛时期。

唐五代是唐宋词史的初期发展阶段。作为文人词的源头和词史的开端，唐五代民间词的创作以敦煌曲子词为代表，主要秉承“饥者歌其食，劳者歌其事”、“感于哀乐，缘事而发”的民间文学传统，吟唱着质朴、粗野、率真、热烈、现实和实用的歌声，既未形成“艳科”的格局，对“闲情逸趣”的歌咏也不多见。初、盛唐时期，文人词创作还远未兴起，有限的几位词人及其寥寥无多的作品，也主要是在宫廷宴饮娱乐的场所和环境中产生的，多带有应制、游戏、消遣、粉饰、谀颂的性质。到了晚唐五代时期，在社会政治不断走向衰败的同时，城市娱乐消费生活逐渐声色大开，主要吟唱于“花间”、“尊前”的文人词，也就自然而然地走上了以抒写“绮思艳情”为主要内容题材的创作道路，并奠定了唐宋文人词香艳婉媚的基本格局和主体风貌。然而就在这一派香风艳歌之中，一些具有特殊人生体验和独特个性气质的词人，也唱出了来自他们心底的歌声。在这些与当时流行歌曲的主旋律不相和谐的“别调”之中，就已经开始了对“闲情逸趣”的吟唱。从现在所能见到的作品来看，中唐时期自号“烟波钓徒”的张志和所作《渔父》词（又称《渔歌子》）五首，开创了唐宋文人闲逸词的先河。张志和在这组《渔父》词中对“渔父”形象的塑造及其隐逸生

活情趣的描写，本是他“烟波钓徒”的自我形象和隐逸人生的真实写照与歌咏，但他却在无意中为唐宋文人词的创作开辟了一块新的抒情领域。与张志和同时而稍晚，释德诚也以一组《拨棹歌》吟唱着隐逸闲适的人生之歌。在张志和之后，“花间词人”和凝、孙光宪、欧阳炯、李珣、顾敻等人，以及南唐后主李煜，都以《渔父》或《渔歌子》、《定风波》为词调，各自写下了一、二首至数首不等的歌咏渔隐生活情趣的词作。尽管这类作品数量不多，而且被淹没在一片香风丽雨之中，但它们毕竟为唐五代词坛吹进了一缕清逸之风，也为唐宋文人词的抒情化进程开辟了一个新的发展方向。

释德诚号船子和尚，蜀中人氏，大致生活在中晚唐之际，尝泛一小舟，随缘度日，后覆舟入水而逝。所作《拨棹歌》，今存三十九首。

到了北宋，闲逸词有了长足的发展进步。北宋是在结束了五代十国战乱分裂的政治局面之后而建立起来的一个统一王朝，尽管它在政治军事等方面比不上汉、唐的强大与繁盛，但它却以城市经济的繁荣和思想文化的发达而著称，尤其是文人特别受到优待，其物质生活、社会地位和文化素质都得到空前提高。而词这种新兴的音乐文学形式在经历了唐五代的摸索、积累和铺垫之后，它的形体特征和艺术魅力正逐步为广大文人所认识和接受，视词为“艳科”、“小道”的观念也逐渐改变，在将词体从传统的诗体中区分开来以至“自成一家”、“别是一家”的同时或稍后，词体也开始了向诗体回归和融通乃至“以诗为词”的诗化、雅化、文人化的历史进程。正是在这两方面因素的合力下，北宋文人词的抒情化程度进一步提高，以表现闲情逸趣为情感主题的闲逸词的创作呈现出繁荣的态势。首先是北宋前期，以晏殊、欧阳修、宋祁等人为代表的一批仕宦显赫的台阁词人，在吟咏富贵气象、流连诗酒风月的同时，也抒写了他们所追求和体验的闲适清雅的生活情趣；其次是北宋中后期，以王安石、苏轼、黄庭坚、晁补之等人为代表的一批人生坎坷、阅历丰富的词人，或在晚年退隐之后抒写恬淡闲逸的人生，或在遭受贬谪之中潇洒超逸地面对生活，或托渔父以寄怀，或借山水以写意。

与唐五代的闲逸词偏于写“逸趣”、“闲情”与“艳情”常

常混杂在一起的情形相比，北宋闲逸词的创作则不仅进一步发展了唐五代词写“逸趣”的一面，而且逐渐将“闲情”从“艳情”中独立出来；不仅扩大了内容题材的表现范围，而且加强了情感主题的抒写力度。

南宋是闲逸词创作最为鼎盛的时期。一方面，以宋高宗赵构、权相秦桧为首的主和派势力，在南渡之初即采用政治高压手段，残酷地打击和迫害积极主张抗战恢复的民族英雄和爱国志士。喑哑沉闷的政治局面，压抑着叶梦得、向子諲、张元幹等一批志士仁人，他们请缨无路，报国无门，长期或多次被罢职、贬谪和退隐，在赋闲幽居之中打发岁月，而其他士大夫文人如朱敦儒等人，也多因前途暗淡而对政治仕途产生厌倦而走向遁世与隐居。这些都助长和推动了隐逸之风的流行。另一方面，长期处于偏安苟且的政治局面之下、山明水秀的江南风景和温婉绮丽的城市风情之中，南宋统治阶级和广大文人士大夫的意志和心理也逐渐被消磨和柔化，于是词人们开始较多地关注身边琐事和日常生活，醉心于人生体验和内心情怀，闲适之情、清雅之兴也就得到了迅速而普遍的滋长。此外，随着理学在南宋达于兴盛与成熟，儒家“发乎情，止乎礼义”、“乐而不淫，哀而不伤”、“好色而不淫”的那套传统的“诗教”理论，也逐渐渗透到词坛中来，于是崇“雅”之风大盛；不仅对传统的艳情词风提出了“屏去浮艳，乐而不淫”的要求，而且明确而自觉地标举“词欲雅而正”的价值观念与审美趣尚。这样南宋文人词也就进一步朝向表现士大夫文人“雅正”品格的“闲情逸趣”一路迈进与开掘了。

南宋陈人杰《沁园春》词序云：“东南妩媚，雌了男儿。”即认为南宋士大夫文人的“雌化”（女性化、柔弱化），与妩媚的东南山水有关。

与北宋闲逸词相比较，南宋闲逸词的创作风气更为兴盛，作家队伍更为壮大，作品数量也大为增多，内容题材更为丰富广泛，情感内涵更为深微复杂，在艺术表现上也进一步与艳情词、豪放词等其他类型的作品区别开来，形成了以闲雅清逸为主调的审美特色，从而将唐宋词的抒情化、文人化的历史进程推进到了一个更高的境界。

第二节　诗意地消遣生活——唐宋词所抒发的“闲情”

在词体文学出现和成熟以前，“闲情”的抒写就已经悄然在诗、文、辞、赋等传统文学形式中出现，但并不占主导地位，因为它与“言志”、“载道”的文学思想和价值观念不尽相符。然而当词体文学出现以后，情形就有了很大的改变。词体与生俱来的娱乐性与抒情性，原本并不排斥对“闲情”的抒写；当词转入文人手中之后，形成了以表现“艳情”为主的“艳科”格局，而“闲情”既常常与“艳情”混杂在一起，在传统的诗文中进行表现又受到局限，它向新兴的词体文学的转移也就是自然而然的事情了。

东晋陶渊明即作有《闲情赋》，有关其主题思想的解读至今仍有歧义。唐代白居易自编诗集，亦列“闲适诗”为一类。尽管如此，白居易对“闲适诗”和“讽谕诗”的态度仍有轻重之分，《与元九书》云：“谓之讽谕诗，兼济之志也；谓之闲适诗，独善之义也。”

生活大多是在忙碌奔竞中展开，人生很少“有闲”，难得“休闲”；要想真正收获和享受“闲情”，必须首先做到“神闲气定”，所以有“闲情”的人大多应是那些性情淡泊、志趣清雅之人；“闲情”的滋生与培养、追求与释放，既与主体的社会地位和文化素质有关，也与社会发展所达到的物质生活水准和精神文明程度相关；虽然“闲情”与“豪情”、“壮志”一类的情感志趣相比较，在思想意义和美感类型方面略有高下之别、刚柔之分，但在表现人类更深层更幽微的情感生活和心灵世界方面，依然不失其认识价值和审美意义。从以上这几个层面及意义来看，唐宋两代既是中国古代社会物质文明和精神文明高度发达的时期，也是士大夫文人社会地位和文化修养空前提高的时代；唐宋文人既在传统的诗文中大力地挥洒他们的政治激情、人生理想、凌云壮志、崇高襟怀，也在新兴而繁荣的词体文学中尽情地抒写他们享受人生、消遣生活、充满诗意而又包含淡淡哀愁的“闲情”雅趣。通过这些抒写“闲情”的词作，我们不仅可以透视和领略唐宋词人休闲的生活情趣，而且还可

以获得对于人生和生活的诗意的审美享受。

一、闲情在山水园林中挥洒

唐宋词人所抒写的“闲情”，主要是在“有闲”与“休闲”的生活环境与精神状态下产生与滋长的。正如赵令畤所言：“少日怀山老住山，一官休务得身闲。”（《浣溪沙》）唐宋词人“休闲”生活的一个重要内容，就是公事之余、休假之时或退隐之后的游山玩水，而唐宋词人的“闲情”，也就在这风景优美、环境清雅的自然山水和园林池馆之中得以尽情挥洒，正所谓“飞盖南园，游赏赋闲情”（曹冠《江神子 · 南园》）也。

唐五代文人游赏山水园林的风气已十分盛行，以至于出现了以孟浩然、王维、韦应物、柳宗元等人为代表的，一大批以描写田园山水题材和隐逸闲适情趣而著称的诗人。风气所及，唐五代文人词中也开始出现借游赏自然风景以吟咏“闲情”的创作，皇甫松的《梦江南》、李珣的《南乡子》等，即属此类。

皇甫松《梦江南》有“闲梦江南梅熟日，夜船吹笛雨萧萧，人语驿边桥”之句，清陈廷焯《白雨斋词话》卷七评曰：“措词闲雅，犹存古诗遗意。”

进入宋代以后，一方面社会上的游乐风气更加兴盛，另一方面词的抒情化进程不断加快，崇雅斥俗的审美趣尚逐步提升，因此宋代词人在游山玩水中抒发“闲情”，也就蔚成风气了。

北宋前期集政坛显要和文坛领袖为一身的欧阳修，以写游赏颍州（今安徽阜阳）西湖的《采桑子》十首，为我们提供了吟咏“闲情”的一个典型范例。欧阳修出任颍州知州的时间是皇祐元年（1049），时年四十三岁。在颍州任上虽然只有一年半的时间，但他却深深爱上了这个地方，“爱其民淳讼简而物产美，土厚水居而风气和，于是慨然已有终焉之意也”（《思颍诗后序》）。二十余年后（1071），欧阳修终于得遂夙愿，退休归隐颍州，并于第二年病逝于这片他所热爱的土地上。西湖位于颍州西北二里外，长十里，广三里，湖水澄澈，风景清幽，是个游赏休闲的好地方。欧阳修于政事之暇，时时游赏，晚年退隐

之后，更是流连忘返，因此写下了组词《采桑子》，以记其游赏之胜景，闲雅之情趣。这里选录其中三首：

轻舟短棹西湖好，绿水逶迤。芳草长堤。隐隐笙歌处处随。　　无风水面琉璃滑，不觉船移。微动涟漪。惊起沙禽掠岸飞。

群芳过后西湖好，狼藉残红。飞絮濛濛。垂柳阑干尽日风。　　笙歌散尽游人去，始觉春空。垂下帘栊。双燕归来细雨中。

天容水色西湖好，云物俱鲜。鸥鹭闲眠。应惯寻常听管弦。　　风清月白偏宜夜，一片琼田。谁羡骖鸾，人在舟中便是仙。

这组词首句末三字皆以“西湖好”为定格，前四字则变换不定，既展示了颍州西湖四时不同的美景，也刻画了词人在不同情境下游赏西湖的体验与情趣。这里选录的第一首，乃总写泛舟西湖之乐，既形象生动地描绘了西湖“绿水逶迤”、风平浪静、空明柔滑的自然美，更极富诗意地渲染了游湖之人悠闲自得的生活情趣，难怪有人称赞说“闲雅处自不可及”（许昂霄《词综偶评》）！第二首写西湖暮春景象，“上片言游冶之盛，下片言人去之静。通篇于景中见情，文字极疏隽。风光之好，太守之适，并可想象而知也。”（唐圭璋《唐宋词简释》）在淡淡的惆怅之中，依然渗透出热爱生活、追求闲雅的艺术品味。第三首主要写夜晚游赏西湖的情景，摒弃了白天的喧嚣繁华，“风清月白”之中的西湖，那样幽静、空明，置身其中，令人心胸如洗，恍若神仙。

读了欧阳修这几首游赏颍州西湖的词作之后，我们除了惊叹西湖的一派好风景之外，更倾慕词人所拥有的一片好心情。欧阳修在这十首《采桑子》前面，曾以《西湖念语》为题写下

此语精妙！清雅优美的景色，惟有神闲气定之人方能欣赏！故清风明月得遇“闲人”，何其有幸也哉！

了一段类似序言的文字，可以帮助我们进一步理解他的创作背景与审美情趣：“昔者王子猷之爱竹，造门不问于主人；陶渊明之卧舆，遇酒便留于道上。况西湖之胜概，擅东颍之佳名。虽美景良辰，固多于高会；而清风明月，幸属于闲人。并游或结于良朋，乘兴有时而独往。鸣蛙暂听，安问属官而属私；曲水临流，自可一觞而一咏。至欢然而会意，亦旁若于无人。乃知偶来常胜于特来，前言可循；所有虽非于己有，其得已多。因翻旧阕之辞，写以新声之调。敢陈薄伎，聊佐清欢！”将这富于诗意的《西湖念语》与十首《采桑子》对读，我们就会明白欧阳修之所以那样喜爱颍州西湖并且能将她写得那样美妙，原因就在于他拥有一颗追慕晋宋名士风流的儒雅之心，有着一份自视为“闲人”的高情雅意，又获得了一个出任地方官、接近大自然的良好契机。

王安石晚年罢相归隐江宁（今南京）钟山之后，也写了不少吟咏“闲情”的词篇。兹举二例：

> 数家茅屋闲临水，单衫短帽垂杨里。今日是何朝，看予度石桥。　　梢梢新月偃，午醉醒来晚。何物最关情，黄鹂三两声。（《菩萨蛮》）

> 平岸小桥千嶂抱，柔蓝一水萦花草。茅屋数间窗窈窕。尘不到，时时自有春风扫。　　午枕觉来闻语鸟，欹眠似听朝鸡早。忽忆故人今总老。贪梦好，茫然忘了邯郸道。（《渔家傲》）

据南宋吴曾《能改斋漫录》卷十七记载：“王荆公筑草堂于半山，引八功德水，作小港，其上垒石作桥，为集句填《菩萨蛮》云。”所引《菩萨蛮》，即上列第一首，只是上片略有异文。这首《菩萨蛮》虽是“集句体”，却是王安石晚年退隐后在半山草堂中的消闲之作。词中写道：在一个面山临水的幽闲之处，盖起了几间茅草屋；门前无车马之喧，脑中不记何日何

年；脱下了华贵的冠带蟒服，换上了闲人的单衫短帽，显得无拘无束；徜徉于垂杨之中，漫步于石桥之上，实在从容自由；中午喝了点酒，醒来的时候已是新月挂上柳梢头；百事不用关心，最关情的还是那三两声黄鹂鸟的啼鸣。此情此景，让我们看到，摆脱了政坛上的奔竞与党争的倾轧之后，王安石晚年的退隐休闲生活过得是多么闲雅自适，有滋有味！《渔家傲》一词，从“小桥”、“茅屋”等意象的描写来看，大致也属于词人晚年退隐闲居时期的作品，“极能道闲居之趣”（黄升《唐宋诸贤绝妙词选》卷二），略无一点尘俗之气；词人已与他的草堂茅屋及周围的一草一木融为一体，并沉浸在那份闲适之中，咀嚼着“闲情”带给他的快乐。

北宋时期，皇室贵族和达官显宦营造私家园林的风气颇为流行，李格非在《洛阳名园记》中已有所反映。进入南宋，士大夫文人构筑私家园林之风趋于极盛，如叶梦得的石林别墅，向子諲的芗林别墅，李弥逊的筠溪山庄，范成大的石湖，张镃的南湖等，在当时都颇负盛名。精致秀雅的私家园林池馆，再加上优美清丽的江南自然风光，不仅极大地诱发了南宋词人“闲情”的滋长，而且也有力地提升了南宋“闲情词”的艺术品格。

我们先举“园池、声妓、服玩之丽甲天下”的贵族词人张镃为例。张镃出身于贵族家庭，他的曾祖乃南宋初年的名将、被封为“循忠烈王”的张俊。但张镃并没有完全秉承曾祖的英武风范，除了曾一度参与谋杀韩侂胄和推倒史弥远的重大政治行动之外，他主要过着“半官半隐”式的既豪奢又闲适的生活。他在继承祖产基础上营建的规模宏大、富甲天下的南湖别墅，就是他消闲生活的洞天福地。南宋末期著名词人周密在称赏张镃“其园池、声妓、服玩之丽甲天下”的南湖别墅之后，曾这样描写道：“尝于南湖园作驾霄亭于四古松间，以巨铁絙悬之空半而羁之松身。当风月清夜，与客梯登之，飘摇云表，真有挟飞仙、溯紫清之意。”（《齐东野语》卷二十）张镃自己也曾这样描述他的闲居生活：“余扫轨林扃，不知衰老。节物迁变，花鸟泉石，领会无余。每适意时，相羊小园，始觉风景与人为

张镃虽属贵族词人，但他的闲雅生活也一定程度地反映了南宋士大夫文人较普遍的人生态度和审美情趣。相羊，即徜徉，徘徊。

一。闲引客携觞，或幅巾曳杖，啸歌往来，澹然忘归。”（周密《武林旧事》卷十）可见张镃在其私家园林——南湖园中所过的休闲生活，比之北宋太平宰相晏殊等人，不仅“豪侈”过之，其闲雅亦过之。请看其《昭君怨 · 园池夜泛》：

> 月在碧虚中住，人向乱荷中去。花气杂风凉，满船香。
> 云被歌声摇动，酒被诗情掇送。醉里卧花心，拥红衾。

这首词既题作“园池夜泛”，当是词人在南湖园中泛舟游赏生活的写照。从内容来看，无非是写一个夏天的月夜词人泛舟园池中赏荷的情景，本属寻常，但经过词人富于诗意雅趣的艺术处理，便将月明、风凉和花香之景，与歌声、酒意和诗情融为一体，给人以一种清雅脱俗的审美享受。

再看南宋著名的江湖雅士词人姜夔的创作。姜夔一生飘荡江湖，虽然在物质生活上比较清贫，但在精神风貌上却显得极其高洁闲雅。几乎每到一处，他的闲情雅致都能借自然山水的诠释而得到淋漓尽致的抒发，如《湘月》：

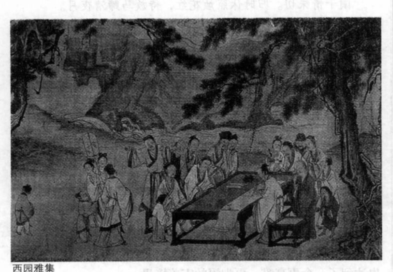
> 五湖旧约，问经年底事，长负清景。暝入西山，渐唤我、一叶夷犹乘兴。倦网都收，归禽时度，月上汀洲冷。中流容与，画桡不点清镜。　谁解唤起湘灵，烟鬟雾鬓，理哀弦鸿阵。玉麈谈玄，叹坐客、多少风流名胜。暗柳萧萧，飞星冉冉，夜久知秋信。鲈鱼应好，旧家乐事谁省。

词前有小序写道：“长溪杨声伯典长沙楫棹，居濒湘江。窗间所见，如燕公、郭熙画图，卧起幽适。丙午七月既望，声伯约予与赵景鲁、景望、萧和父、裕父、时父、恭父，大舟浮湘，放乎中流。山水空寒，烟月交映，凄然其为秋也。坐客皆小冠练服，或弹琴，或浩歌，或自酌，或援笔搜句。予度此曲，即《念奴娇》之鬲指声也。”据夏承焘《姜白石词编年笺注》考证，此词乃白石三十岁左右流寓长沙时所作，写的是词

人与几位朋友于“丙午”年（1186）“七月既望”泛舟夜游湘江的情事。小序像一篇游记小品，词作更像一幅写意山水，两相辉映，合而为一，俨然构成一幅“湘江雅集”的生动画卷。未曾出游之前，词人就已经铺垫和酝酿出一种濒江眺望、“卧起幽适”的环境与心境；放舟江中之后，词人更以如画的笔触描绘出一幅清幽空灵的湘江夜景，而活动在这幅图画中的则是几个在当时还不甚知名的江湖清雅之士。他们“一叶夷犹乘兴”，看“暝入西山”、“月上汀洲冷”；他们“中流容与”，有人在弹琴，似乎是想唤起水中的“湘灵”，再聆听她鼓瑟的清音；有人挥着玉柄的拂尘，谈玄高论，还有人则自斟自酌，挥洒诗情。年轻的姜夔之所以能将这份“幽适”之趣、闲雅之情演绎得如此引人入胜，与他从小就受到湖湘山水的浸润是不无关系的。

二、闲情在宴饮酬唱中萌发

唐宋文人休闲生活的另一个重要而常见的形式，是日常生活中的宴饮雅集、交游酬唱。在公事之余或“旬休”之时，唐



西园雅集

宋士大夫们往往要举行聚会宴饮一类的社交、娱乐活动，甚至还出现了以文学创作为主旨的诗社、词社等组织，大家聚在一

起，或喝酒品茶，或听歌赏舞，或游园观花，或诗词唱和，既娱乐了身心，也增进了友谊。正如词人所言："闲情须与酒商量。"（方千里《浣溪沙》）"酒边心事，花下旧闲情。"（赵孟坚《蓦山溪·怨别》）"花外琴台，竹边棋墅，处处是闲情。"（周密《少年游·赋泾云轩》）在士大夫雅集交游的场合，离不开喝酒、赏花、弹琴、围棋等休闲活动，更少不了吟诗、填词以抒情遣兴，于是词人的"闲情"就在这类休闲活动中得以萌生和抒发。

唐宋词集命名为《花间集》、《尊前集》、《酒边词》者，即表现了词与宴饮娱乐的关系。

唐五代的文人词原本就是在宴集时供侑酒助兴的产物。陈世修在《阳春集序》中明确地说冯延巳的词是在"朋僚亲旧，或当宴集"的情形下创作的，其功用在于"娱宾而遣兴"。《花间集》里有不少描写宴饮题材的词作，如毛文锡《甘州遍》等，只是俗艳之气太重，闲雅之情不足。倒是南唐后主李煜描写宫中歌舞盛会的词作，颇有几分富贵闲雅之致。请看《玉楼春》：

> 晚妆初了明肌雪，春殿嫔娥鱼贯列。笙箫吹断水云间，重按霓裳歌遍彻。　临春谁更飘香屑，醉拍阑干情味切。归时休照烛花红，待放马蹄清夜月。

此词当是李后主前期之作，内容无非描写在后宫举行的一次盛大的歌舞晚会的情景，却让我们非常真切地领略了这位"亡国之君"极富诗意的休闲生活及其高雅的审美情趣。清人评此词曰"风雅疏狂"（陈廷焯《云韶集》卷二十四），近人也称赏说："按霓羽之清歌，爇沉香之甲煎，归时复踏月清游，洵风雅自喜者！"（俞陛云《唐五代两宋词选释》）同样是写休闲享乐，李后主情趣之清雅已远在"花间词人"之上。

宋代词人的宴饮聚会活动更趋兴盛和频繁，其交游唱酬的形式和内容也越来越丰富多彩，词人们藉此所抒写的"闲情"也达到了一个更高雅、更幽深的审美境界。

北宋前期的"太平宰相"晏殊，就是一个极喜宾客宴集而又颇富艺术情趣的词人。据叶梦得《避暑录话》卷二记载：

"晏元献公虽早富贵，而奉养极约，惟喜宾客，未尝一日不燕饮。而盘馔皆不预办，客至旋营之。顷有苏丞相子容尝在公幕府，见每有嘉客必留，但人设一空案，一杯。既命酒，果实蔬茹渐至。亦必以歌乐相佐，谈笑杂出。数行之后，案上已灿然矣。稍阑，即罢遣歌乐曰：'汝曹呈艺已遍，吾当呈艺。'乃具笔札，相与赋诗，率以为常。前辈风流，未之有比。"可见，晏丞相虽在日常生活中极简朴节约，但他在举办宴会招待嘉宾方面却毫不吝啬；他设宴的形式和"创意"既非同凡俗，新颖别致，而宴会的内容和格调也极尽风流清雅之趣，其中除了"歌乐相佐，谈笑杂出"之外，还有一个压轴节目，即赋诗填词。因此，晏殊的词有相当一部分就是在这种宴饮雅集的场合和环境中创作的。比如他的《拂霓裳》写道：

> 乐秋天，晚荷花缀露珠圆。风日好，数行新雁贴寒烟。银筝调脆管，琼柱拨清弦。捧觥船，一声声、齐唱太平年。　　人生百岁，离别易，会逢难。无事日，剩呼宾友启芳筵。星霜催绿鬓，风露损朱颜。惜清欢，又何妨、沉醉玉尊前。

虽然是写"呼宾友、启芳筵"、"惜清欢"、"醉玉尊"这类宴饮消遣的内容，但词人却将宴会设置在一个"太平"、"无事"而且"风日好"的清秋时节，已见情调之闲雅；虽有歌乐相佐，但乐是"脆管""清弦"，歌则"齐唱太平年"，没有浮艳之气，也不见纸醉金迷；下片写词人处欢宴而发悲慨，使全词在一种闲雅的情调之中又融入了一份理性的思致。

宋祁是北宋前期与晏殊、欧阳修同时而齐名的文人，从他雪夜拥姬修《唐书》的佳话，即可见出他的风流闲雅，与晏、欧相比，略无逊色。朱弁《曲洧旧闻》卷六载："宋子京修《唐书》，尝一日逢大雪，添帘幙，然椽烛一，秉烛二，左右炽炭两巨炉，诸姬环侍，方磨墨濡毫，以澄心堂纸，草某人传，未成。顾诸姬曰：'汝辈俱曾在人家，曾见主人如此否？可谓清

矣。’皆曰：‘实无有也。’其间一人来自宗子家，子京曰：‘汝太尉遇此天气，亦复何如？’对曰：‘只是拥炉，命歌舞，间以杂剧，引满大醉而已，如何比得内翰？’子京点头曰：‘也自不恶。’乃阁笔掩卷，起索酒饮之，几达晨。明日对宾客自言其事。后每燕集，屡举以为笑。”雪夜修史，有“诸姬环侍”、红袖燃烛，已自不俗；写得累了，则搁笔掩卷，饮酒达旦，更显清雅。宋祁不仅是在修史疲惫的时候饮酒消闲，而且还经常参与士大夫的“燕集”酬唱活动，并写下了颇有闲雅情趣的词篇。请看他的《浪淘沙近》：

> 少年不管，流光如箭。因循不觉韶华换。至如今，始惜月满、花满、酒满。　　扁舟欲解垂杨岸，尚同欢宴。日斜歌阕将分散。倚兰桡，望水远、天远、人远。

这是在酒筵上写的一首唱和词。宋祁在赴寿春（今安徽寿县）为官的途中，经过扬州，知州刘敞设宴款待，并赋《踏莎行》以侑酒添兴。词云：“蜡炬高高，龙烟细细，玉楼十二门初闭。疏帘不卷水晶寒，小屏半掩琉璃翠。　桃叶新声，榴花美味。南山宾客东山妓。利名不肯放人闲，忙中偷取工夫醉。”宋祁遂即席和答一首，以谢别刘敞（吴曾《能改斋漫录》卷十七）。大概是刘敞词的末尾二句最让他心动，所以宋祁在和词中一开头就感慨说，自己从少年时代开始为功名仕途而奔波，光阴如箭白白流逝而全然没有察觉；等到现在取得了功名，才觉得像今晚的花好月圆、美酒友情是多么值得留恋。然而人生没有不散的欢宴，词人为功名所缚，不得不继续奔波启程。词的下片，转写与友人酒筵分别的情景。结尾二句，既不乏惆怅之情，亦颇饶悠远之趣。

进入南宋，士大夫文人们的宴饮聚会、交游唱酬活动更是花样翻新，流溢出更浓郁的闲雅情调。我们先来看南宋前期皇宫之中游宴消闲的盛况：

宋代宫廷的游宴休闲活动早在北宋后期就已颇为兴盛，至南宋前期更趋高涨。宋词的创作与宫廷文化的关系也颇为密切，值得关注。

淳熙九年（1182）中秋，孝宗陪太上皇高宗赏月。“晚宴香远堂，堂东有万岁桥，长六丈余，并用吴璘进到玉石甃成，

四畔雕镂栏槛，莹彻可爱。桥中心作四面亭，用新罗白罗木盖造，极为雅洁。大池十余亩，皆是千叶白莲。凡御榻、御屏、酒器、香奁器用，并用水晶。南岸列女童五十人，奏清乐。北岸芙蓉冈一带，并是教坊工，近二百人。待月初上，箫韶齐举，缥缈相应，如在

中秋赏月

霄汉。既入座，乐少止。太上召小刘贵妃独吹白玉笙《霓裳中序》，上自起执玉杯，奉两殿酒，并以累金嵌宝注碗杯盘等赐贵妃。侍宴官开府曾觌恭上《壶中天慢》一首云：'素飚扬碧，看天衢稳送、一轮明月。翠水瀛壶人不到，比似世间秋别。玉手瑶笙，一时同色，小按霓裳叠。天津桥上，有人偷记新阕。当日谁幻银桥，阿瞒儿戏，一笑成痴绝。肯信群仙高宴处，移下水晶宫阙。云海尘清，山河影满，桂冷吹香雪。何劳玉斧，金瓯千古无缺。'"（周密《武林旧事》卷七）皇宫园林的建筑富丽豪华，环境清幽雅洁，游宴活动内容丰富，帝王休闲的生活情调高雅，而侍宴官曾觌即兴进奉的《壶中天慢》词，更以清雅的词笔和得体的颂谀，为这次宫中游宴活动增添了几分清奇优雅的审美情趣。

再来看南宋士大夫文人宴游酬唱的兴盛景象，且以南宋末年活跃于西子湖畔的著名词社——"吟台词社"为例。

清人周济曾说："北宋有无谓之词以应歌，南宋有无谓之词以应社。"（《介存斋论词杂著》）认为南宋的许多"无谓之词"，是词人在结社酬唱活动中创作的。早在唐代，就出现了"诗社"一类的文人社团形式，至宋代尤其是南宋，文人结社酬唱之风更

南宋吴自牧《梦粱录》卷十九"社会"条，亦记载云："文人有西湖诗社，此乃行都缙绅之士及四方流寓儒人，寄兴适情赋咏，脍炙人口，流传四方，非其他社集之比。"

为兴盛。“吟台词社”正是在这种风气和背景之下产生的。该词社的主要骨干有张枢（号寄闲）、杨缵（号紫霞翁）、周密（号草窗）、李彭老（号筼房）等人，聚会地点就在张枢位于西湖之滨的南湖别墅。张枢即前面谈到过的张镃的孙子，宋末著名词人张炎的父亲。他在从祖父那里继承而来的南湖别墅里专门建造了一个“吟台”，作为与词坛名流聚会酬唱的专用场所。周密在《瑞鹤仙》词序中，曾对“吟台”的建构及词社的活动有非常生动的描述：“寄闲结吟台，出花柳半空间，远迎双塔，下瞰六桥，标之曰‘湖山绘幅’。霞翁领客落成之。初筵，翁俾余赋词，主宾皆赏音。酒方行，寄闲出家姬侑尊，所歌则余所赋也，调闲婉而辞甚习，若素能之者。坐客惊诧敏妙，为之尽醉。越日过之，则已大书刻之危栋间矣。”吟台凌空而建，花柳掩映，视野开阔，环境清幽，丝毫不逊色于当年张镃所建驾霄亭。吟台落成之日，杨缵、周密等词人前来参加宴饮庆贺，主人出家姬歌唱侑酒，而所唱之词即周密于筵上所作；客人们既陶醉于吟台的幽雅，惊叹于主人家姬的“敏妙”，为之开怀畅饮，诗兴大发，而主人亦激赏客人的清才雅章，不仅于席间命姬歌唱，而且于次日即将其词篇书写镌刻于栋梁之上。此后，该词社便经常举行聚会活动，或相聚“吟台”，或相邀出游，进行群体性的艺术休闲和精神消费活动，并创作了一大批唱和词篇。这些词篇或分题赋咏，或同题而作，一般以吟咏湖山景色、园池风物以及琴棋书画、花鸟虫鱼为题材，其中仅同题赋咏“西湖十景”的就达数十首之多（张矩《应天长》十首、周密《木兰花慢》十首、陈允平《探春》十调十首等），虽在思想意义上有“无谓”之嫌，但艺术情趣上却大多闲雅脱俗。请看周密《瑞鹤仙》：

翠屏围昼锦。正柳织烟绡，花易春镜。层阑几回凭。看六桥莺晓，两堤鸥暝。晴岚隐隐。映金碧、楼台远近。谩曾夸、万幅丹青，画笔画应难尽。　那更，波涵月彩，露裛莲妆，水描梅影。调朱弄粉，凭谁写，四时景。问玉奁西子，山眉波盼，多少浓施浅

晕。算何如、付与吟翁，缓评细品。

此词前有小序，上文已经引述，其中所展现的闲雅风情足以令人心驰神往。将词作与词序结合起来欣赏，正可得相生相发、相映成趣之妙。

第三节　潇洒地体验人生——唐宋词所表现的“逸趣”

隐逸是我国古代一种非常古老而独特的文化现象。所谓“隐逸”，就是指隐居避世。这既是中国古代士人在理想与现实的冲突中所选择的一种处世方式，也是他们保持人格独立、追求心灵自由的一种人生哲学。孔子早就说过：“天下有道则见，无道则隐。”（《论语 · 泰伯》）孟子亦云：“穷则独善其身，达则兼济天下。”（《孟子 · 尽心章》）因此当天下无道、人生不如意的时候，中国古代士人除了直接面对与抗争之外，便是选择隐居避世以独善其身。所以早在先秦时代，便出现了许由、巢父、伯夷、叔齐等一批著名的隐士高人，以后历代隐逸之风皆兴盛不衰，隐逸之士也层出不穷。至唐宋时代，更宽松的思想文化环境，更优越的物质文化条件，更复杂的政治文化因素，使得隐逸文化更趋于发达与成熟。除了前代已经出现的“小隐”（隐于山林）、“大隐”（隐于朝市）之外，还出现了“中隐”（隐于州郡）等形式。虽然存在“假隐”的现象，但“真隐”和“半隐”则更为普遍和盛行。即使没有采取隐居的形式，也对隐逸充满渴望与追慕之意，做着“心灵隐逸”的美梦。

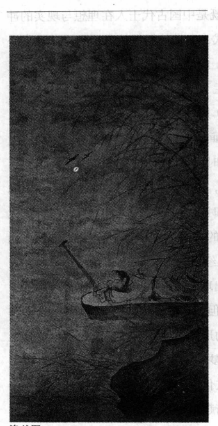
早在《楚辞》中即有《渔父》一篇，其中与屈原对话的“渔父”，其实就是避世隐者的化身。此后，东晋陶渊明辞官归隐，他的田园诗也堪称是典型的隐逸诗。至唐代，隐逸诗歌的创作蔚然成风。

正像中国古代的隐逸文化源远流长一样，中国古代文学中表现隐逸生活、抒写隐逸情趣的创作也非常发达。当词兴起以后，受隐逸文化和隐逸文学的影响，对“逸趣”的追求和表现也逐渐渗透到词的创作中来，并且成为唐宋文人词独具特色

的一个抒情领域，为唐宋文人词的抒情化进程做出了应有的贡献。唐宋词中所表现的“逸趣”，应该主要来自于唐宋词人对隐逸生活情趣的追求与体验，但也不排除日常生活中其他环境和因素的触动与感发；虽然在表现恬淡、闲适、安逸、清雅的生活情趣等方面，“逸趣”与“闲情”有相通相近之处，但在表现潇洒飘逸、超迈清旷的人生意趣等方面，“逸趣”又有着“闲情”所不能完全包举的思想内涵和审美特征；“逸趣”之中虽然不无消极遁世的思想因素，但也展现出唐宋词人体验人生、享受生活、排遣失意、调适心理的潇洒风姿。

一、逸趣寄托在“渔父”身上

中国古代的隐逸有多种形式，隐于山林者为“林隐”，隐于田园者为“耕隐”，隐于渔钓者为“渔隐”，隐于朝市者为“朝隐”或“市隐”。在唐宋以前，这几种隐逸形式都已经出现了，只是真正能做到像东晋的陶渊明那样归耕隐居者实在寥若晨星，大多数隐逸者是采取“林隐”、“渔隐”或“朝隐”等形式。孔子曾说：“智者乐水，仁者乐山。”（《论语・公冶长》）也许是唐宋词人多属“智者”型的缘故，也许是山性偏刚而水性偏柔的原因，唐宋词人似乎更倾心于“渔隐”，他们所抒写的逸趣也常常借渔父的



渔父图

唐宋词人特别倾心“渔隐”生活情趣，多描写“渔父”的生活和形象，其中的原因值得深思。

生活和形象来加以寄托和传达。

早在唐五代敦煌曲子词中，就已经出现了表现“渔隐”生活情趣的作品，如：

> 浪打轻船雨打篷。遥看篷下有渔翁。蓑笠不收舡不系，任西东。　　即问渔翁何所有，一壶清酒一竿风。山月与鸥长作伴，五湖中。

> 倦却诗书上钓船。身披蓑笠执渔竿。棹向碧波深处去，几重滩。　　不是从前为钓者，盖缘时世厌良贤。所以将身岩薮下，不朝天。

这两首《浣溪沙》词所描写的抒情主人公，都是“身披蓑笠执渔竿”的渔翁或“钓者”，不过，这里的渔翁并非普通的渔夫、渔民，而是原为读书人，只因世道不公、怀才不遇，才走上渔隐之路。如果我们把这两首无名氏之作认定为现存最早的“民间”下层文人所作隐逸词的话，那么唐宋隐逸词的创作从一开始就出现了渔翁的形象，并以表现怀才不遇的怨愤之情与“不朝天”的叛逆精神，追求闲逸的生活情趣和自由的精神境界，为后世隐逸词的创作定下了抒情基调。



清溪渔隐图

有姓氏可考的现存最早描写渔隐生活情趣的文人词，是中唐张志和所写的五首《渔父》词。兹举其中第一、三、五首为例：

> 西塞山前白鹭飞。桃花流水鳜鱼肥。青箬笠，绿蓑衣。斜风细雨不须归。

> 霅溪湾里钓鱼翁，蚱蜢为家西复东。江上雪，浦边风，反著荷衣不叹穷。

> 青草湖中月正圆，巴陵渔父棹歌还。钓车子，橛头船，乐在风波不用仙。

据颜真卿《浪迹先生玄真子张志和碑》及《新唐书·隐逸传》等记载，张志和本为婺州金华（今属浙江）人，年轻时曾参加科举考试，并入仕为官；因遭受贬谪，无复宦情，“遂扁舟垂纶，浮三江，泛五湖”；后又隐居越州会稽（今浙江绍兴），“结茅斋以居之，闭竹门十年不出”，“沿溯江湖之上，往来苕霅之间”，自号“烟波钓徒”、“玄真子”。唐代宗大历元年（774）秋，张志和往谒湖州刺史颜真卿，于席上首唱《渔父》词五首，颜真颜等皆为之和，一时传诵，影响极广。宪宗皇帝慕张志和之名，曾下令画其像，访其《渔父》词，李德裕有幸得之，欣喜无比，为作《玄真子渔歌记》以记其事。大致与李德裕作《玄真子渔歌记》同时（823 年），张志和的《渔父》词也传到了日本，嵯峨天皇作《和张志和〈渔歌子〉五首》，遂成为日本国填词史的开端。一直到宋代，张志和的《渔父》词也依然受到许多词人的喜爱和模仿。从内容来看，这几首词皆以“渔父”为抒情主人公，从不同的角度写其泛舟垂钓的渔隐生活情趣。从词中涉及的地名来看，有西塞、霅溪、巴陵等，或许就是张志和“浮三江，泛五湖”的“烟波钓徒”生活的真实写照。值得注意的是，与敦煌词相比，张志和的《渔父》词似乎淡化了不满现实的愤懑情绪，而强化了乐天

知命、随缘自适的快乐哲学；既描绘了清丽和谐的自然风光，又塑造了潇洒超逸的"渔父"形象。这种贴近生活的人生体验、人与自然的和谐境界、闲适而自由的风姿、快乐而超逸的心灵，共同构成了这组《渔父》词难以抵挡的审美意趣。这大概就是它千古传诵、经久不衰的艺术魅力之所在！

在北宋前期一度冷落之后，以抒写"逸趣"为情感主题的"渔隐"词的创作，在北宋中后期又掀起了一波新高潮。苏轼率先作有《浣溪沙·渔父》一首：

> 西塞山边白鹭飞，散花洲外片帆微。桃花流水鳜鱼肥。　　自庇一身青箬笠，相随到处绿蓑衣。斜风细雨不须归。

据宋傅幹《注坡词》卷十，此词有序云："玄真子《渔父词》极清丽，恨其曲度不传，故加数语，令以《浣溪沙》歌之。"可见苏轼此词乃是在张志和《渔父词》的基础上扩展而成，既保留了原词的成句，又改换为新的词调；这既是一种模仿，也是一种改写，形式非常独特，堪称是一种新尝试与新创造。尽管换调改写后的作品并不一定比原词优秀，但苏轼此举的意义却不容忽略：首先，苏轼对张志和《渔父词》充满赞赏之情和爱惜之意，表明他心中也存有着一种"渔父"情结和对"逸趣"的追求与认同感；其二，他因张志和《渔父词》"曲度不传"，而以《浣溪沙》加以改写和歌唱，既有助于《渔父词》的传播，也为宋代词人接续张志和的"渔隐"之风和抒写逸趣的渔隐词的创作导夫先路。此外，苏轼还以《渔父》为调写下了四首词作，分别吟咏"渔父饮"、"渔父醉"、"渔父醒"、"渔父笑"四种渔隐生活情趣，进一步表现了苏轼对超然自适、潇洒放旷的"渔父"风范和渔隐情怀的欣赏与追慕。

果然，苏轼带动了当时"渔隐"词创作的兴盛。首先是黄庭坚对苏轼创作的"击节称赏"，但他又觉得苏轼所作还不够完美，于是也作了一首《浣溪沙》，意欲与苏轼一比高低。词云：

新妇矶边眉黛愁，女儿浦口眼波秋。惊鱼错认月沉钩。　　青箬笠前无限事，绿蓑衣底一时休。斜风细雨转船头。

这首词也是模仿苏轼的扩充改写之法，将传为顾况所作《渔父词》（仅存三句）与张志和《渔父词》加以融合而成。黄庭坚自己颇为得意，以为"以山光水色替却玉肌花貌，真得渔父家风也"。苏轼虽赞赏说"鲁直此词，清新婉丽"，但他并不服气，讥笑黄庭坚说："才出新妇矶，便入女儿浦，此渔父无乃太澜浪乎？"（吴曾《能改斋漫录》卷十六）一时传为佳话。东坡的讥讽虽属幽默雅谑，然黄庭坚却觉得有道理，直到晚年他仍心存追悔之意，遂又作《鹧鸪天》一首云：

西塞山前白鹭飞，桃花流水鳜鱼肥。朝廷尚觅玄真子，何处而今更有诗。　　青箬笠，绿蓑衣。斜风细雨不须归。人间欲避风波险，一日风波十二时。

这首词不仅运用了张志和《渔父词》原作的成句，而且还融入了宪宗皇帝访求张志和《渔父词》的轶事，以及词人对人间风波险恶的感慨，带有了更多的创新色彩和主体意识。其次是黄庭坚的外甥徐俯（字师川），又在苏、黄的基础上作《浣溪沙》、《鹧鸪天》各二首，分别就苏、黄之作再度进行模仿和改写，而别有情趣，兹不一一例举。

如果说北宋苏、黄等人对张志和《渔父词》的模拟创作及其对"渔父家风"的追慕之情，还多少带有一些远距离的欣赏、把玩的审美态度而非真实的渔隐生活的再现的话，那么进入南宋以后，有着更多的词人或自觉或被迫成为渔隐之士，他们对于渔隐生活的体验和感受较之唐五代和北宋词人来得更真切和更深刻，从而使他们对"渔父"形象的塑造以及借"渔父"所抒写的逸趣达到了更丰富更细微的艺术境界。

试先以南渡初隐逸词人朱敦儒为例。在两宋隐逸词人中，

朱敦儒是很特殊的一位。他生活于北宋与南宋之交。北宋灭亡前，他正值青春年少，却放浪林泉，寄情山水，过着隐居不仕的悠闲放逸生活。隐居西都洛阳时期，他曾写下一首《鹧鸪天·西都作》，是最为脍炙人口的名篇，词中刻画了一位疏狂放达的才子隐士形象，与其说是隐逸，不如说是叛逆。然而，在经历了巨大的世事变迁和人生挫折之后，晚年的朱敦儒又再度退隐嘉禾（今浙江嘉兴），年青时代恃才傲物的狂傲之气已荡然无几，开始真正以张志和为心灵知己，笔下也频频出现描写渔隐生活情趣的隐逸词篇，从而使得“渔父”的形象在南渡初期的词坛上再度放出耀眼的光辉。请看：

> 摇首出红尘，醒醉更无时节。活计绿蓑青笠，惯披霜冲雪。　　晚来风定钓丝闲，上下是新月。千里水天一色，看孤鸿明灭。

> 眼里数闲人，只有钓翁潇洒。已佩水仙宫印，恶风波不怕。　　此心那许世人知，名姓是虚假。一棹五湖三岛，任船儿尖耍。

这是朱敦儒以《好事近》为调所作“渔父词”六首中的两首，完全是一种新的创作。第一首极富诗意地刻画出另一个不同于张志和的渔父形象：脱弃红尘，沉溺酒乡；穿蓑戴笠，披霜冲雪；夜擎钓竿，风闲波静，在星月辉映的水天一色之间，“看孤鸿明灭”！在这里，我们体味到的是宁静、恬淡、闲逸、超然；而且，天上的孤鸿与湖上的渔父合二为一。这个“摇首出红尘”的渔父形象，不是别人，正是晚年朱敦儒自我形象的生动写照！与第一首以优美的意境和生动的形象取胜不同，第二首主要采取直抒胸臆的方式，表达词人对渔隐生活的认识与体验：放眼看世人，芸芸众生中最闲适潇洒的人还要数那“钓翁”、“渔父”；他就是那三江五湖上的“水仙”，一点儿也不用害怕什么恶风险浪；他的心思世人那得知晓，他的名姓

也虚幻不实；他的世界就是五湖三岛，他的生活就是泛舟嬉耍。这应该是晚年的朱敦儒用切实的人生体验对闲逸的渔隐生活和潇洒的钓翁形象所做出的生动诠释。

再来看南宋中期陆游的创作。陆游是南宋最著名的爱国诗人，但他在隐逸词的创作上也颇有特色。年轻的时候，他就颇有隐逸的志趣，曾经将自己在陆地上的居室取名为“烟艇”，并写了《烟艇记》一文。文章记述，他有两间小屋，其狭长之状就像一叶小舟，所以将它取名为“烟艇”。客人觉得奇怪，就询问其故，他解释说：“予少而多病，自计不能效尺寸之用于斯世，盖尝慨然有江湖之思；而饥寒妻子之累劫而留之，则寄其趣于烟波洲岛苍茫杳霭之间，未尝一日忘也。使加数年，男胜钼犁，女任纺绩，衣食粗足，然后得一叶之舟，伐荻钓鱼，而卖芰芡，入松陵，上严濑，历石门、沃洲而还，泊于玉笥之下，醉则散发扣舷为吴歌，顾不乐哉？虽然，万钟之禄与一叶之舟，穷达异矣，而皆外物，吾知彼之不可求，而不能不眷眷于此也。其果可求欤？意者使吾胸中浩然廓然，纳烟云日月之伟观，揽雷霆风雨之奇变，虽坐容膝之室，而常若顺流放棹，瞬息千里者，则安知此室果非烟艇也哉！”作此文时陆游才三十七岁，但他心中早已存有一份“江湖之思”；虽为生活所需不得不出仕，却未尝一日忘怀。不仅如此，他还想象着他年得遂其志时享受隐逸生活的情景，表示要尽情享受隐逸带给他的人生乐趣。在这里，陆游实际上也代表了宋代文人尤其是南宋文人向往隐逸、追求“逸趣”的共同心理。没想到，陆游后来真的因请缨无路、报国无门，多次被罢官赋闲，隐居家乡山阴达数十年之久。在隐居期间，他真的过上了“渔父”式的生活，曾像一个平凡的渔夫一样，在镜湖、严陵滩、富春江中行船垂钓，因而也写下了不少表现渔隐生活、抒发闲逸情趣的词篇。兹举几篇：

从陆游“灯下读玄真子《渔歌》”的描述中，可见张志和的“渔隐”生活及其《渔父》词影响之深远。

镜湖俯仰两青天，万顷玻璃一叶船。拈棹舞，拥蓑眠，不作天仙作水仙。（《渔父 · 灯下读玄真子〈渔歌〉因怀山阴故隐追拟》其三）

一竿风月，一蓑烟雨。家在钓台西住。卖鱼生怕近城门，况肯到、红尘深处。　　潮生理棹，潮平系缆，潮落浩歌归去。时人错把比严光，我自是、无名渔父。(《鹊桥仙》)

陆游的《渔父》词也是一组五首，词调和形体皆与张志和的《渔父》完全相同，而内容却是他自己真实的渔隐生活的写照。《鹊桥仙》则以传统的“艳曲”之调来抒写渔隐生活情趣，堪称是“渔隐”词中的“另类”。这些词作，一方面表现了词人借“渔父”词以抒写忧愤之情的时代特色，另一方面也表现了南宋渔隐词的创作进一步向追求潇洒旷逸的人生境界迈进的审美趣尚。

二、逸趣萌生于隐逸与贬谪之中

除了借“渔隐”生活、托“渔父”形象以抒写“逸趣”这种特殊的表现形式之外，唐宋词所表现的逸趣更多的还是萌生于隐居赋闲与遭受贬谪的生活环境与人生体验之中。无论是隐居不仕，还是被迫闲居，词人们都获得了更多的时间和机会去亲近自然和享受生活，在这种清幽的环境和闲适的心境之中，“逸趣”也就自然而然地得到了培养与滋长；而对遭受贬谪的词人们来说，一方面，地处偏远的谪居之地往往以其优美的自然景色、纯朴的乡风民情为他们提供了抚慰心灵创伤的良药，另一方面，为了从挫折和逆境之中超越出来，词人们也特别注重借助大自然的力量或在日常生活中做心理调适，在这种有利的外在条件和强烈的内在需求的合力之下，“逸趣”也得以勃然萌发与尽情挥洒。

在敦煌词中，不仅有描写渔翁的渔隐生活情趣的词，还有表现一般隐居生活情趣的作品，如：

云掩茅庭书满床，冰川松竹自清凉。幽境不曾凡客到，岂寻常。　　出入每交猿闭户，回来还伴鹤

归装。夜至碧溪垂钓处，月如霜。

山后开园种药葵，洞前穿作养生池。一架嫩藤花簇簇，雨微微。　　坐听猿啼吟旧赋，行看燕语念新诗。无事却归书阁内，掩柴扉。

这两首《浣溪沙》词的抒情主人公也都是读书人，从“书满床”、“吟旧赋”、“念新诗”、“归书阁”等描写中即可见出。但这里的读书人却与一般文人士子不一样，他们实际上都属于隐逸之士：一个住在云雾缭绕的“茅庭”之中，周围有青松翠竹掩映，一片清凉幽静之境；门前无高马轩车的喧嚣，更不见凡客俗人的来到；出门不用闭户，常常有猿猴偷偷造访；回家的时候也并不寂寞，每每有白鹤相伴；有时夜深人静之际，独自到碧溪处垂钓，任如霜的月华洒照在身上。另一个则主要过着开园凿池、种菜养鱼、侍花弄草的闲适生活；闲暇的时候就出去散散步，听听猿啼与燕语，吟吟旧赋与新诗；实在无事可做了，才掩上柴门、走进书阁。在这里，我们既看不到他们有任何理想抱负，也看不到他们有什么幽怨愤懑，他们似乎很满足这种隐逸闲适的生活，充满了洞穿世事、淡泊名利、随缘自适、心静如水的人生感悟和生活情趣，没有什么矫情伪饰，一切都显得那样平淡而真率，超逸而自然。这两首敦煌词虽失作者姓名，但大抵出于“民间”隐逸文人之手，反映了唐五代隐逸词创作的基本风貌，虽然未能得到唐五代词人的积极响应，却为宋代文人隐逸词的创作埋下了伏笔。

北宋前期，社会和平稳定，文人隐逸之风尚未开，像林逋那样的隐士还只是极少数，而且他对文学的影响也主要表现在诗歌领域，词坛上则主要承接晚唐五代“花间词”和南唐词的绮艳之风，除了一批台阁词人偶尔吟唱几曲“闲情”之歌，隐逸词的创作和对“逸趣”的追求还显得比较冷落和淡薄。北宋隐逸词的创作是由受党争牵连而屡遭贬谪的苏轼和苏门词人倡开风气的。

苏轼一生坎坷，多次遭受贬谪，尽管他并没有真正做到形

式上的隐居，但他既在心灵世界中对隐逸生活充满追慕向往之情，在现实生活中他也特别善于以乐观旷达的人生态度去排遣痛苦和失意，真正做到了“精神隐逸”。他在模拟和改写张志和的《渔父》词的创作中，已透露出对“渔父”潇洒闲适的风姿和“逸趣”的近乎诗意的激赏，他在诗中也表达了“未成小隐聊中隐，可得长闲胜暂闲”的旷达胸襟（《六月二十七日望湖楼醉书五绝》其五），而当身居贬谪之境时，他更以超迈旷逸的精神境界为“逸趣”的抒写做出了更生动深刻的诠释。请看：

苏轼一生虽然并没有真正去隐居，但他对“逸趣”的追求与抒写、体悟与诠释，并不逊色于任何一位隐逸词人。

> 莫听穿林打叶声，何妨吟啸且徐行。竹杖芒鞋轻胜马，谁怕？一蓑烟雨任平生。　　料峭春风吹酒醒，微冷，山头斜照却相迎。回首向来萧瑟处，归去，也无风雨也无晴。

这首《定风波》是苏轼贬居黄州时所作。词前有小序云：“三月七日沙湖道中遇雨，雨具先去，同行皆狼狈，余独不觉。已而遂晴，故作此词。”苏轼由旅行途中忽遇风雨的生活经历，联想到自己在人生道路上所遭受的政治打击，颇有感触，于是便写下这首咏叹人生的佳作。在他看来，“人生风雨”如同自然风雨一样，终究会雨过天晴的；遇到风雨并不可怕，要学会以从容镇定、乐观旷达的态度来适应它、对付它。经历了“乌台诗案”政治风雨的洗礼，苏轼当然不会惧怕这场转瞬即逝的自然风雨；而由这次战胜自然风雨的生活经历，苏轼也增添了与人生风雨相抗争的信心和勇气。苏轼一生虽历经挫折磨难，却始终不屈不挠，靠的就是这种“一蓑烟雨任平生”的乐观自信、飘逸旷达的人生态度。

苏轼在谪居黄州期间所写充满“逸趣”的词篇还有多首，如《浣溪沙·游蕲水清泉寺寺临兰溪溪水西流》，由“门前流水尚能西”获得“谁道人生无再少”的人生启迪，不仅“逸趣”横生，而且富含哲理；又如《西江月》（照野瀰瀰浅浪），写词人春夜在蕲水途中醉酒踏月清游的情景，表现出词人“清狂自放”（俞陛云《唐五代两宋词选释》），“洒落有致”（陈廷焯

《词则 · 放歌集》卷一）的胸襟。

受苏轼的牵连，苏门词人黄庭坚和晁补之也迭遭打击，或贬谪荒远之地，或罢官退隐故里，此间他们也写下了不少隐逸词。如黄庭坚《拨棹子 · 退居》、晁补之《摸鱼儿 · 东皋寓居》等，都是吟咏隐逸情致的佳作。

南宋隐逸之风的盛行和隐逸词创作的兴盛，其中的原因有待于深入考察。

南宋的偏安局势与和战之争，从多方面促成了隐逸之风的盛行，而隐逸词的创作也随之兴盛。比较而言，北宋的隐逸词大多创作于贬谪之中和归隐之后，侧重于抒写对悠然闲适的隐逸生活情趣的钟情与向往，在潇洒清旷之中透出几分牢骚与忧郁；而南宋隐逸词除了一部分出自于因看破红尘而归隐的词人之手，大多数则创作于被罢官赋闲之中，在抒写放浪湖山的闲逸情趣的同时，也夹杂着壮志难酬、感时忧国的悲愤与焦虑。

我们先来倾听南宋前期朱敦儒、向子諲所吟唱的闲逸之音：

> 老来可喜，是历遍人间，谙知物外。看透虚空，将恨海愁山，一时挼碎。免被花迷，不为酒困，到处惺惺地。饱来觅睡，睡起逢场作戏。　休说古往今来，乃翁心里，没许多般事。也不蕲仙不佞佛，不学栖栖孔子。懒共贤争，从教他笑，如此只如此。杂剧打了，戏衫脱与呆底。（朱敦儒《念奴娇》）

> 挂冠神武，来作烟波主。千里好江山，都尽是、君恩赐与。风勾月引，催上泛宅时，酒倾玉，鲙堆雪，总道神仙侣。　蓑衣箬笠，更着些儿雨。横笛两三声，晚云中、惊鸥来去。欲烦妙手，写入散人图，蜗角名，蝇头利，着甚来由顾。（向子諲《蓦山溪》）

这两首词是朱敦儒和向子諲晚年退隐时期所作。如果说朱敦儒早年的隐居还带有一些叛逆色彩或矫情成分的话，他晚年的隐逸则几乎达到了自然人化的程度。从《念奴娇》中我们可以看出，他不仅“历遍人间”，而且“谙知物外”；既“看透虚

空”，也悟彻人生；他泯灭了恨与愁，驾驭了花与酒，也超越了物与我，融和了仙与佛；对待生活，他已达到了“饱来觅睡，睡起逢场作戏”的随遇而安、随缘自适的自然之境、禅悦之境。向子諲五十余岁时即退隐清江芗林别墅，度过了十五年闲逸优游的日子，《蓦山溪》很真切地反映了他挂冠归隐后的愉悦和闲逸，表达了他鄙弃功名利禄、悟透人生虚幻的思想感情。

我们再来聆听南宋中后期辛弃疾、刘克庄所高歌的豪逸之声：

近来何处，有吾愁，何处还知吾乐。一点凄凉千古意，独倚西风寥廓。并竹寻泉，和云种树，唤做真闲客。此心闲处，不应长藉丘壑。


松下闲吟图

休说往事皆非，而今云是，且把清尊酌。醉里不知谁是我，非月非云非鹤。冷露风高，松梢桂子，醉了还醒却。北窗高卧，莫教啼鸟惊著。（辛弃疾《念奴娇·赋雨岩》）

先生放逐方归，不如前辈抽身早。台郎旧秩，看来孰似，散人新号。起舞非狂，行吟非怨，高眠非傲。叹终南捷径，太行盘谷，用卿法、从吾好。闭了草庐长啸，后将军来时休报。床头书在，古人出处，今人非笑。制个淡词，呷些薄酒，野花簪帽。愿云台任满，又还因任，赛汾阳考。（刘克庄《水龙吟·己亥自寿二首》其二）

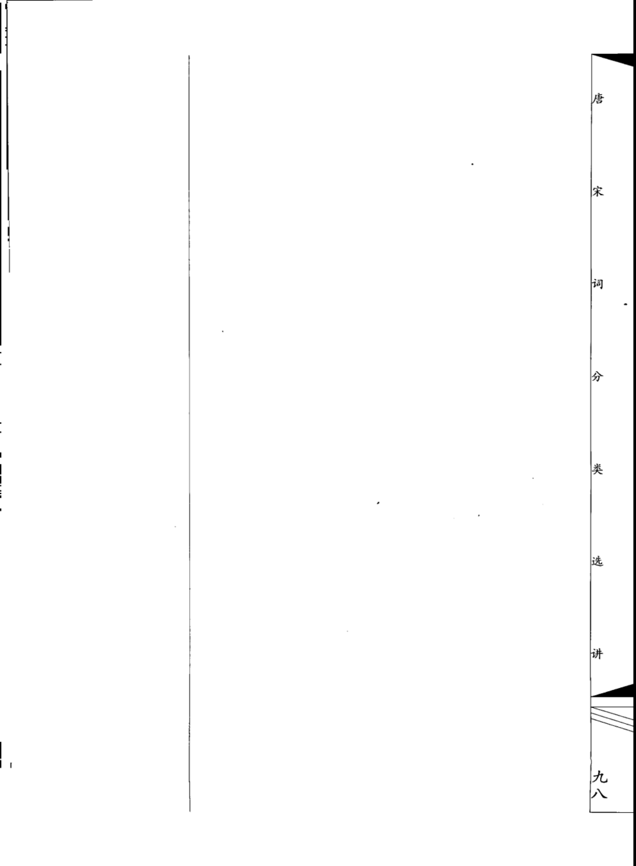
辛弃疾是一位文武双全的“英雄词人”，可这位积极主张抗金恢复的爱国英雄却找不到用武之地，一生多次被罢官赋闲，在江西上饶带湖、铅山瓢泉等地度过了近二十年的闲居生活，也写下了不少反映隐逸生活情趣的词篇。这首《念奴娇》就是他隐居带湖期间所写。表面看来，词人隐居带湖，过着寻泉种树、醉酒高卧的“真闲客”的优游自在的生活，已达到了不知愁与乐、难辨“谁是我”、“非月非云非鹤”的境界，何其旷达潇洒，可实际上内心深处却隐含着失路英雄的寂寞与悲凉，“此心闲处，不应长藉丘壑”二句，即透露了词人不甘心长期闲居湖山、渴望用世有为的迫切心愿。刘克庄是南宋后期辛派词人的代表作家，他一生也多次被罢官赋闲，写下了不少闲逸而又忧愤的隐逸词篇。这首《水龙吟》是他五十三岁生日时的“自寿”之作。词中抒发他悔任台郎、恨不早归的心情，描写他归隐后放浪形骸、闲逸自在的生活，其中也潜藏着激愤不平之音。

以上我们对唐宋闲逸词的浏览与描述，只是涉及唐宋闲逸词的两个侧面。其实，唐宋词对“闲情”、“逸趣”一类情感主题的抒写，内涵是非常丰富的。检索《全宋词》可以发现，仅词中包含“闲情”二字的作品就有 70 首之多，包含“闲愁”二字的作品有 168 首，至于用到“闲”这一语词意象的词作更多达 2641 首；用到“逸”字的词篇有 133 首，用到“趣”字的词篇也有 232 首。至于未用到“闲”、“逸”一类语词意象，却表现了“闲”、“逸”一类情感与意境的词作，其数量也不在少数。唐五代词人对“闲情逸趣”的吟咏还只是刚刚开始，而宋词对“闲情逸趣”的抒写则进入到一个十分普泛而多彩的艺术天地。虽然在唐五代乃至宋代部分词作之中“闲情”与“艳情”有一定的交叉与重叠，但就大多数作品而言，“闲情逸趣”毕竟有别于“绮思艳情”。唐宋词对“闲情逸趣”的抒写，不仅是对传统的“艳情”题材和主题的突破，而且是对唐宋词抒情主人公的转换，抒情品格的提升，抒情化进程的推进，因而它的审美价值和词史意义是不容忽视的。通过对唐宋

闲逸词创作历程的大致勾勒与梳理，我们既对唐宋词抒情化历史进程中的一个重要分支有了进一步的了解，也从一个新的视角丰富了对唐宋词史的认识；通过对唐宋闲逸词创作中的名家名作的举例与赏析，我们不仅获得了审美的享受，而且也实现了精神的“休闲”。

思考题：

1. 如何界定唐宋闲逸词的内涵？闲逸词与闲愁词、艳情词等有何不同？
2. 如何认识和评价唐宋闲逸词的词史意义和审美价值？
3. 试勾勒和描述唐宋闲逸词发展的大致轮廓和演进轨迹。
4. 请思考唐宋闲逸词在各个发展阶段所表现的不同特征及其原因。
5. 你喜爱哪些词人的闲逸词？从中获得了怎样的人生启示和审美感悟？



第三章　豪情壮志

唐宋词虽然以表现男女柔情为主调，但也不时地高唱豪情壮志的雄音亮符。豪情壮志是唐宋词中的一大主题类型。从题材角度看，除纯粹的政治抒情词外，边塞、军旅、送别、祝寿、咏物、怀古咏史等皆可抒写豪情壮志。在现实生活中，词人理想抱负多受压抑，所以词中乐观与悲观、昂扬与低沉、雄豪与悲壮等复杂矛盾的情感往往交织在一起，较少纯粹的积极乐观的豪情壮志的单一抒发。

豪情壮志词的作者多是爱国志士、英雄豪杰。田同之《西圃词说》称苏轼、辛弃疾为词中"壮士"，谭献《复堂词话》说"东坡是衣冠伟人，稼轩则弓刀游侠"。[1]他们都忠君爱国，胸襟坦荡，光明磊落，正气凛然。他们的词是"英雄之词"，迥别于"文人之词"或"词人之词"。

王士禛《倚声初集序》说晏殊、欧阳修、秦观、李清照诸人词是"文人之词"，柳永、周邦彦诸人词是"词人之词"，苏轼、陆游、辛弃疾、刘过诸人词是"英雄之词"。

豪情壮志词富于现实感和时代感。它突破男欢女爱、离愁别恨、伤春悲秋、叹老嗟卑等传统题材和主题的局限，抒写的是宏大的题材，表现的是重大的主题。它关注民族存亡、国家兴衰，表现时代精神，具有情感和精神上的感召力。婉约轻柔、香艳绮丽原属词体的本质特性，而豪情壮志词追求壮美、

[1] 见《词话丛编》，中华书局1986年版，第二册第1450页，第四册第3994页。

崇高美、阳刚美，一定程度上弥补了词体纤软柔弱之弊，完善了词体，丰富了词的艺术世界。

豪情壮志词创造出的抒情主人公形象，多是顶天立地的英雄，是大写的“人”。他们志高、气壮、情豪，至情至性，极具人格魅力。其中又多失意英雄形象，雄豪中带有悲壮色彩，南宋词中这种特征尤为显著。豪情壮志词具有强烈的主观色彩，抒情方式上多是爆发式、喷涌式。感情炽烈，气势奔放。多壮语、快语、本色语，多以诗为词、以文为词，多议论说理。境界辽远阔大，风格豪放雄健。

蔡宗茂《拜石词序》云：“姜、张以格胜，苏、辛以气胜，秦、柳以情胜。”

这类词的显著特色是以“气”胜，不同于其他类型词的以“情”胜或以“韵”胜。它着力表现英雄志士的气节、气度、气魄，抒发他们的英气、豪气、壮气、清气、奇气和正气，是一曲曲“正气歌”。以“气”胜，也指运气入词，一气贯注，浩荡畅达。张炎《词源》称辛弃疾、刘过词为“豪气词”，虽带有贬义，但却指出了这类词的特色。

在词调的选择运用上，豪情壮志词也独具特色，喜用《念奴娇》、《水调歌头》、《六州歌头》、《贺新郎》、《满江红》、《沁园春》、《水龙吟》、《破阵子》等慷慨激越、豪壮奔放的词调。如辛弃疾《破阵子》（醉里挑灯看剑）就是典型的“壮词”，与雄壮的曲调相配，正适合表达战斗激情。《六州歌头》本为鼓吹曲，属于军乐，繁音促节，声可裂帛，高亢激越，贺铸、张孝祥、黄机等皆用此调抒写豪情壮志。

陈师道《后山诗话》说：“退之以文为诗，子瞻以诗为词，如教坊雷大使之舞，虽极天下之工，要非本色。”

唐宋词人多视豪情壮志词为 “变体”、“别调”，不是词的“正宗”、“本色”、“当行”，故豪情壮志词在全部唐宋词中所占比重不高。它的缺点也与优点相伴而生：有的感情直泻而下，任性使气；有的豪放太甚，流于粗豪叫嚣；有的则语言直白浅露，蕴藉含蓄不足；也有的又好以议论为词，时乏情韵，陈亮、刘过等人的词就常常不免此病。

唐宋豪情壮志词源远流长，从其发展演变的历史进程来看，大体上可分唐五代、北宋和南宋三个阶段。

唐五代时，词体初兴，词多“代言”。特别是文人词，以

娱乐消遣为主，很少有人用词来抒发个人的志向襟怀。因此，这一时期豪情壮志词极少。只有敦煌曲子词中的数首边塞军旅词，如《菩萨蛮》（敦煌古往出神将）、《望远行》（少年将军佐圣朝）、《生查子》（三尺龙泉剑）等，表现了边塞将士的家国情怀，风格质朴刚健。

北宋时，人们受正统文学观念的束缚，多视词为“小道”、“末技”，作词时多写儿女私情，而志向襟怀主要用诗文来表达。因此，豪情壮志词，也只有少数词人偶尔染指。如范仲淹，有过戍守边疆的生活经历，本来可以写出许多豪情壮志词，但事实上他只写过几首《渔家傲》，流传下来的只有“塞下秋来风景异”一首。真正有意以词抒发豪情壮志的是苏轼。他的《江城子 · 密州出猎》、《念奴娇 · 赤壁怀古》等，豪迈奔放，境界壮阔，给宋代词坛带来一股劲健雄风。胡寅《〈酒边集〉序》盛赞苏轼词“一洗绮罗香泽之态，摆脱绸缪宛转之度，使人登高望远，举首高歌，而逸怀浩气，超然乎尘垢之外”，就主要是针对其豪情词而论的。与苏轼同时而稍晚的贺铸，身为豪侠，禀铁血之质、雄迈之气，也时或引吭高歌，所作《六州歌头》（少年侠气）词慷慨激越，振聋发聩，承传了苏轼开创的“以词言志”的豪迈词风。

南宋是豪情壮志词创作的繁盛期。其时，中原沦陷于金人之手，民族灾难深重，朝廷偏安江左。统治阶级内部，一部分人屈膝求和，以图苟安；另一部分有志之士，则站在维护民族尊严和国家统一的立场，主张积极抗金，收复失地。这样，和战之争就代替了北宋以来的新旧党争，主战还是主和，一度成为南宋政坛上斗争的焦点。南宋词包括豪情壮志词就是在这样的政治环境中产生和发展的。特别是南渡之初宋金军事对抗时期，爱国志士奔走呼喊，收复失地成为时代的最强音和主旋律。名臣李纲、岳飞等，皆以词高唱恢复之志，岳飞的《满江红》（怒发冲冠）更是千古绝唱。叶梦得、张元幹、陆游、张孝祥等也都饱含激情，创作了许多魄力雄大、气势恢宏的言志之作。辛弃疾是南宋杰出的爱国词人，他具有尚武任侠的军人

元赵文《青山集》卷二说："近世辛幼安跌宕磊落，犹有中原豪杰之气。"

气质，志向远大，豪气干云。他以忠愤之心、英雄之气、旷世之才而写词，用淋漓酣畅的笔墨抒写英雄的豪情壮志和悲愤感慨，形成豪迈刚健又悲壮沉郁的词风，深化了豪放词的内涵，大大提升了词的品位。《四库全书总目 · 稼轩词提要》评稼轩词"慷慨纵横，有不可一世之概，于倚声家为变调；而异军特起，能于剪红刻翠之外，屹然别立一宗"。当时，辛弃疾周围还有陈亮、刘过等著名词人，后人把辛弃疾为代表的南宋爱国词人称作辛派词人或南宋豪放词派，主要是以豪情壮志词立论的。宋金对峙局面形成后，在相对"承平"的时期，抗战呼声逐渐减弱，豪情壮志词亦随之而减少，但戴复古、洪咨夔等词人仍间有创作。到南宋灭亡前后，刘克庄、吴潜、李曾伯、邓剡、文天祥等仍以救国为己任，以词抒发壮志难酬的悲慨。

豪情壮志词，首先是时代的产物，是现实的激发。特别是南宋时期，国家分裂，民族生存受到严重威胁，民族的灾难激发了词人的爱国热情和豪壮之气，稍有血性和爱国心的词人都纷纷开始创作雄壮之词。其次，豪情壮志词还与词人个性气质有关。词如其人，性情刚烈、耿介尚气、豪放不羁的词人，就时常写作豪情壮志词。田同之《西圃词说》即云："填词亦各见其性情。性情豪放者，强作婉约语，毕竟豪气未除。性情婉约者，强作豪放语，不觉婉态自露。"豪情壮志正是词人真性情的自然流露。苏轼、贺铸、辛弃疾、陈亮、刘过、吴潜、李曾伯等，都是性情豪迈刚正之人，借词抒发豪情壮志是自然而然的。如贺铸本是勇猛豪爽、英气逼人的侠客，写出《六州歌头》这样慷慨豪壮的词作，正是其个性气质的真实写照。如果说那些离愁别绪、婉转相思的表达是词中的女儿，豪情壮志、慷慨悲音的倾吐则是词中的男儿。最后，人的思想感情是多方面的，豪情壮志表达的只是词人思想情感的一个侧面。它的创作还与词人具体的生活遭遇和心境有关，豪情壮志词和香艳绮丽的词会出现在同一词人，如陆游、辛弃疾笔下，也就不足奇了。

第一节 豪士的劲曲与欢唱——豪情词

豪情壮志词，大体上可分为两类。一类偏指“豪情”，即雄豪之士奔放感情的抒发宣泄，这类词多写个体性的情感，写“小我”的个人化的情感体验，多“乐”情，基调乐观轻松、昂扬向上，风格主调是豪放雄健，或辅以清旷飘逸、疏朗明快，令人读后心胸开阔，精神振奋。另一类偏指“壮志”，即雄心壮怀的抒发。这类词以南宋时期为多，与咏怀诗相似，多以“小我”写“大我”，将个人感情与国家、民族命运紧密联系在一起。因其产生于民族矛盾尖锐激烈的特殊时代，往往雄壮中含有悲凉，多“悲”情，基调悲壮苍凉，风格厚重沉郁，令人读后心潮起伏，压抑愤懑。

本节先谈豪情词。理想的追求、浪漫的情怀、豁达的胸襟、胜利的欢歌，都属于豪情词的范畴，从中可见当时士人的心态和精神风貌。

一、浪漫情怀

人的情绪，往往会因环境的变化而变化。激烈变化的壮景时常会激发起人们的豪迈之气。因而宋代词人常借壮景来表现豪爽的个性和浪漫的情怀。如倪偁《水调歌头》：

> 昨夜狂雷怒，鞭起卜山龙。怪见朝来急雨，万木偃颠风。试看潭头落涧，一片练波飞出，河汉与天通。向晚余霏落，巾已垫林宗。　向高岩，凭曲槛，抚孤松。为雕好句，快倾桑落玉壶空。借问庐山三峡，与此飞流溅沫，今日定谁雄。乞与丹青手，写入紫微宫。

起句即具飞动之势，为全词定下基调。

雷雨过后，山洪暴发，壮观的景色激发词人登高赏吟的豪兴，

遂有“向高岩，凭曲槛，抚孤松”之举。引壶倒酒，雕琢好句，将眼前的瀑布与“飞流直下三千尺”的庐山瀑布以及长江三峡的回湍急流相提并论，境界顿然雄伟阔大起来。飞动的壮景正衬托出词人勃发的豪情。

张孝祥是借壮景抒豪情的高手。乾道元年（1165），他闲居芜湖，作有《水调歌头 · 隐静山观雨》：

> 青嶂度云气，幽壑舞回风。山神助我奇观，唤起碧霄龙。电掣金蛇千丈，雷震灵鼍万叠，汹汹欲崩空。尽泻银潢水，倾入宝莲宫。　　坐中客，凌积翠，看奔洪。人间应失匕箸，此地独从容。洗了从来尘垢，润及无边焦槁，造物不言功。天宇忽开霁，日在五云东。

青山幽谷，风起云涌，刹那间，电闪雷鸣，暴雨倾盆而下，直泻山寺。词人独立山头，面对雷雨肆虐，山洪咆哮，神定气闲，从容不迫，想象借雨水洗尽人间污垢，滋润无边禾苗，带来一个晴朗、祥瑞的光明世界。其中寄寓了词人追求理想社会的宏伟志向。笔墨雄壮，气魄宏大。乾道三年（1167）三月中旬，张孝祥乘舟过金山，登山临寺，触景生情，写下《水调歌头 · 金山观月》：

> 江山自雄丽，风露与高寒。寄声月姊，借我玉鉴此中看。幽壑鱼龙悲啸，倒影星辰摇动，海气夜漫漫。涌起白银阙，危驻紫金山。　　表独立，飞霞珮，切云冠。漱水濯雪，眇视万里一毫端。回首三山何处，闻道群仙笑我，要我欲俱还。挥手从此去，翳凤更骖鸾。

气度非凡，想象奇特。

江山雄丽，风高露寒，作者独立巍峨的金山之巅，腰佩飞霞玉珮，头戴切云高冠，长袖飘飘，萧散出尘。皎洁的月光，如同晶莹的冰雪一样漱濯着词人的心灵。此情此景，触发词人浪漫的遐想：“回首三山何处，闻道群仙笑我，要我欲俱还。”

仿佛听到了神仙的呼唤，真有飘飘欲仙之态。结尾两句，分别化用李白《送友人》“挥手自兹去，萧萧班马鸣”和韩愈《送桂州严大夫》“远胜登仙去，飞鸾不暇骖”的诗意，勾勒出一幅虚幻缥缈的羽化登仙图。整首词气象恢宏，意境高远，疏朗飘逸。豪情逸兴，令读者亦生超尘脱俗之想。次年秋天，词人离开长沙，赴荆州（今湖北江陵）任职，舟行至三峰下，为风所阻，写下《西江月 · 阻风三峰下》：

满载一船秋色，平铺十里湖光。波神留我看斜阳。放起鳞鳞细浪。　　明日风回更好，今宵露宿何妨。水晶宫里奏霓裳。准拟岳阳楼上。

舟行湘江，满眼景致，美不胜收。尽管船遇风阻被迫停下，也没有破坏词人美好的心情，反而激起他浪漫的遐想：大概是水神要留我来欣赏夕照美景吧。斜阳在江面上，闪动着鱼鳞般细细的波纹。能够享受这般景色，即使今晚露宿江边又有何妨呢？江上波涛声声，仿佛水晶宫里传出的《霓裳》舞曲，是那么迷人动听。明天，但愿能够顺风张帆。等到抵达岳阳时，登楼观光，就更有另一番情趣了。全篇想象奇幻，格调轻快，足见作者豪迈的英姿和洒脱的情怀。以景衬情，雄奇飞动的景物正表达出词人激越跳动的热情。

词人还常常借助超现实的幻想来抒发浪漫情怀。辛弃疾中秋夜把酒时，曾展开想象的翅膀遨游太空，希望澄清天宇，给人间带来光明：“乘风好去，长空万里，直下看山河。斫去桂婆娑。人道是、清光更多。”（《太常引 · 建康中秋夜为吕叔潜赋》）刘克庄的《清平乐 · 五月十五夜玩月》也富奇情壮采：

风高浪快。万里骑蟾背。曾识姮娥真体态，素面元无粉黛。　　身游银阙珠宫。俯看积气濛濛。醉里偶摇桂树，人间唤作凉风。

词人赏玩圆月，幻想腾云驾雾，神游月宫，亲见嫦娥真面容。作者身在天上，却心系天下，他摇动月中桂树，人间顿有凉风。词想象奇特，境界开阔，格调昂扬轻快，融进神话传说，一扫咏月诗词陈言俗套，奇逸之气，扑面而来。

浪漫情怀一般属于个人化情感，多言“豪情”而少言“壮志”。唐宋壮志词多含悲愤激，这类词却是纯然的亮色，是人生的快乐之歌。写法上，以虚笔为主，虚实结合。豪情插上想象的翅膀，更加自由飞翔，也使得词情摇曳生姿，富有艺术趣味。词人又喜借景言情，以壮景衬托豪情。描写景物时，喜化静为动，飞动之景正适合表达词人跳动的激情。风格疏朗明快，令人读后神清气爽。

二、豁达胸襟

有的词人个性洒脱，追求潇洒人生，面对逆境和挫折时，常表现出豁达超然的胸襟，成败得失不萦系于怀，坦然笑对人生。苏轼就是其中的杰出代表。他的这种个性气质，也时常展现于词。如元祐六年（1091）写的《八声甘州 · 寄参寥子》：


苏轼像

突兀而来，先声夺人，气势飞动。

有情风、万里卷潮来，无情送潮归。问钱塘江上，西兴浦口，几度斜晖。不用思量今古，俯仰昔人非。谁似东坡老，白首忘机。　记取西湖西畔，正暮山好处，空翠烟霏。算诗人相得，如我与君稀。约他年、东还海道，愿谢公、雅志莫相违。西州路，不应回首，为我沾衣。

此首虽为送别之作，却绝无感伤，充分表达了词人超越古今、勘破尘俗的旷达襟怀。语言明快，格调高逸，情理交织，令人玩味不尽。清末郑文焯曾极力推崇此词，说："突兀雪山，卷地而来，真似钱塘江上看潮时，添得此老胸中数万甲兵，是何气象雄且桀！妙在无一字豪宕，无一语险怪，又出以闲逸感喟之情。所谓骨重神寒，不食人间烟火气者。词境至此观止矣。"[1]

苏轼弟子黄庭坚，也是襟怀洒脱，可谓得乃师真传。元符元年（1098）他在戎州贬所作有《念奴娇》词曰：

> 断虹霁雨，净秋空，山染修眉新绿。桂影扶疏，谁便道，今夕清辉不足？万里青天，姮娥何处，驾此一轮玉。寒光零乱，为谁偏照醽醁。　　年少从我追游，晚凉幽径，绕张园森木。共倒金荷，家万里，难得尊前相属。老子平生，江南江北，最爱临风曲。孙郎微笑，坐来声喷霜竹。

词有小序云："八月十七日，同诸生步自永安城楼，过张宽夫园待月。偶有名酒，因以金荷酌众客。客有孙彦立，善吹笛。援笔作乐府长短句，文不加点。"上片先以明丽的色彩描绘月夜美景，接着展开神奇的想象，对月发问：美丽的嫦娥，你从哪儿驾来这一轮明月，遨游太空，将清冷的月光洒向诗人杯中的美酒？过片由天上转向人间，写词人带着少年们在月光下从容地游园，举杯共饮，离家万里，难得今宵良夜。"老子平生，江南江北，最爱临风曲"，高潮突起，豪情满怀，作者虽遭贬逐，却依然洒脱旷达。结尾寒霜竹笛，悠扬而起，令人神清气远。全词声调高亢激越，洋溢着豪迈乐观的情绪。黄庭坚自己也颇为得意，自许"可继东坡赤壁之歌"（胡仔《苕溪渔隐丛话》后集卷三十一）。

[1] 郑文焯《大鹤山人词话》，见《词话丛编》，中华书局1986年版，第五册第4326～4327页。

张孝祥为人风神俊朗，个性气质与苏轼相近，词也有意学习苏轼，多抒豁达胸襟。如《水调歌头 · 汪德邵无尽藏》云：

> 淮楚襟带地，云梦泽南州。沧江翠壁佳处，突兀起红楼。凭仗使君胸次，与问老仙何在，长啸俯清秋。试遣吹箫看，骑鹤恐来游。　欲乘风，凌万顷，泛扁舟。山高月小，霜露既降，凛凛不能留。一吊周郎羽扇，尚想曹公横槊，兴废两悠悠。此意无尽藏，分付水东流。

"啸"字壮情态，"俯"字见胸襟。

词中所写黄州无尽藏楼，本取名自苏轼的《赤壁赋》，所以词中隐括了苏轼的前后《赤壁赋》及其《水龙吟》（小舟横截春江）、《满江红》（江汉西来）和《水调歌头》（明月几时有）诸词句意。词作想象奇伟，意境高远，潇洒飘逸，颇有坡仙之风。陈应行《于湖先生雅词序》称赞其人其词有"迈往凌云之气"[1]，于此词可见一斑。

英雄辛弃疾，也有放旷洒脱的一面，嘉泰元年（1201）所作《贺新郎》云：

> 甚矣吾衰矣。怅平生、交游零落，只今馀几！白发空垂三千丈，一笑人间万事。问何物、能令公喜？我见青山多妩媚，料青山、见我应如是。情与貌，略相似。　一尊搔首东窗里。想渊明、停云诗就，此时风味。江左沉酣求名者，岂识浊醪妙理？回首叫、云飞风起。不恨古人吾不见，恨古人、不见吾狂耳。知我者，二三子。

"狂"字正见词人真性情。

词中塑造了一位遗世独立、傲视古今、豁达狂放的自我形象，以抒发政治失意的落寞之情。引用经、史及前人诗句人词，信手拈来，熔铸无痕，用散文化的句法，丰富了词的表现力。据

[1] 施蛰存《词籍序跋萃编》，中国社会科学出版社 1994 年版，第 213 页。

南宋岳珂《桯史》卷三载，辛弃疾本人也特别喜欢这首词。每次宴饮，“必命侍姬歌其所作。特好歌《贺新郎》一词，自诵其警句曰：‘我见青山多妩媚，料青山见我应如是。’又曰：‘不恨古人吾不见，恨古人不见吾狂耳。’每至此，辄拊髀自笑，顾问坐客何如，皆叹誉如出一口。”

辛派词人刘过天性豪放洒脱，《沁园春 · 卢蒲江席上时有新第宗室》也尽展其真性情：

一剑横空，飞过洞庭，又为此来。有汝阳琎者，唱名殿陛，玉川公子，开宴尊罍。四举无成，十年不调，大宋神仙刘秀才。如何好？将百千万事，付两三杯。　未尝戚戚于怀。问自古英雄安在哉。任钱塘江上，潮生潮落，姑苏台畔，花谢花开。盗号书生，强名举子，未老雪从头上催。谁羡汝，拥三千珠履，十二金钗！

破空而出，气势非凡。此乃“高山坠石”起句法。

想起“四举无成，十年不调”的经历，词人不免内心酸楚，恰又在酒宴上遇到新及第的宗室后裔，对方的志得意满，越发激起词人愤懑，于是作此词抒怀。词中以狂士自居，不慕功名，不羡富贵，任潮涨潮落，花开花谢，将世俗的功名利禄尽情地抛开，凸现出洒脱旷达的自我形象。

词人还在送别词中表达豁达胸襟。嘉熙三年（1239）冬，刘克庄赴广州任广南东路提举常平官，同乡挚友王迈（字实之）在今福建仙游枫亭镇风亭设宴饯行，词人写下《一剪梅 · 余赴广东实之夜饯于风亭》：

束缊宵行十里强。挑得诗囊，抛了衣囊。天寒路滑马蹄僵。元是王郎，来送刘郎。　酒酣耳热说文章。惊倒邻墙，推倒胡床。旁观拍手笑疏狂。疏又何妨，狂又何妨。

二人秉性都刚直耿介，豪气冲天，分手在即，却毫不伤感，畅谈痛饮，评论文章，睥睨世俗，疏狂放达，旁人嘲笑也不在

意。蒋捷的《贺新郎 · 乡士以狂得罪赋此饯行》也是一篇表现疏狂性情的佳作：

> 甚矣君狂矣。想胸中、些儿磊块，酒浇不去。据我看来何所似，一似韩家五鬼。又一似、杨家风子。怪鸟啾啾鸣未了，被天公、捉在樊笼里。这一错，铁难铸。　濯溪雨涨荆溪水。送君归、斩蛟桥外，水光清处。世上恨无楼百尺，装着许多俊气。做弄得、栖栖如此。临别赠言朋友事，有殷勤、六字君听取。节饮食，慎言语。

好友以狂得罪，词人赋词饯别。友人之"狂"，不是如一般狂人性格怪异，言论乖忤，行为放诞，而是刚正率直，直言不讳，敢于批评朝政。词人由衷赞赏友人，同情他的遭遇。最后以"节饮食，慎言语"六字相赠，表面上劝友人明哲保身，实际是对现实政治的讽刺，是牢骚愤激之语。正话反说，语带调侃，诙谐戏谑中寓有悲愤。散文化、口语化的句式自然流畅，谐趣横生，也与刻画人物豪放不羁的性格相和谐。

豁达襟怀，多是词人面对挫折时的自我调节、自我安慰，是对人生的深刻洞察和感悟，表现出词人积极乐观、健康向上的人生观和处世态度。这是词人精神世界的一个侧面，拓展和深化了豪情词的内涵。词中词人自我形象生动逼真，雄姿英态、风神气度鲜活地呈现于读者面前，我们仿佛能感受到他们的呼吸，听到他们的謦欬。疏朗清旷的风格也独具艺术魅力。

三、欢歌胜利

唐宋词虽以忧患为主旋律，但也有"从军乐"的高唱和胜利的欢歌。北宋徽宗宣和五年（1123），金人攻下燕京，根据宋金联合攻辽协议，燕京收复后应交还给宋朝。这时，王安中被任命为河北河东燕山府路宣抚使兼知燕山府。接管燕京后，他写下犒赏六军、鼓舞士气的《菩萨蛮 · 六军阅罢犒

饮兵将官》：

> 中军玉帐旌旗绕，吴钩锦带明霜晓。铁马去追风，弓声惊塞鸿。　　分兵闲细柳，金字回飞奏。犒饮上恩浓，燕然思勒功。

上片写检阅军队情景，军容齐整，纪律严明，军威赫赫，场面壮观热烈，气势宏大。下片抒写守边卫国、建功立业的壮志。这种夸耀军功的豪情壮志有“谀圣”意味，但昂扬奋发、积极乐观的精神在北宋词坛上却是难能可贵的。

南宋词中有数首写“凯旋”、“闻捷”的，表现获闻胜利消息的喜悦心情。绍兴三十一年（1161）十一月，金主完颜亮率军由和州渡江南侵，南宋虞允文督军以水师拒敌于采石（今安徽马鞍山境内），大获全胜，史称“采石大捷”。张孝祥听到这一喜讯，无比欢欣鼓舞，当即写下《水调歌头·和庞佑父》以欢庆胜利：

> 雪洗虏尘静，风约楚云留。何人为写悲壮，吹角古城楼？湖海平生豪气，关塞如今风景，剪烛看吴钩。剩喜然犀处，骇浪与天浮。　　忆当年，周与谢，富春秋。小乔初嫁，香囊未解，勋业故优游。赤壁矶头落照，肥水桥边衰草，渺渺唤人愁。我欲乘风去，击楫誓中流。

代表爱国志士的共同志向。

起句破空着笔，气势浩荡，包天卷地，无可阻挡。接下想象采石战斗的情景，以“骇浪与天浮”来形容战斗的激烈和壮观，表现对胜利的喜悦与喝彩。过片歌颂虞允文的功勋伟业，将采石之捷与赤壁之战、淝水之战相并列，以周瑜、谢玄比拟赞美虞允文。结尾两句，表达自我扫清中原、收复失地的宏愿，塑造了乘风破浪，击楫中流，投身沙场的英雄形象。全词既有深沉的历史感，又有强烈的现实感。笔墨奔放，“豪气”十足。

南宋后期的李曾伯，曾作为将领指挥属下打过几次胜仗，他对军事胜利更有亲身的体验，也曾将欢庆之情流露在词中。淳祐五年（1245）九月，宋军于寿春（今安徽寿州）击退围城元军，捷报传来，举国欢腾，词人创作了《水调歌头 · 乙巳九月寿城获捷和傅山父凯歌韵》贺之。宝祐元年（1253），李曾伯任荆湖安抚使兼知江陵府，属下襄阳守将高达以宋军三千破元军三万之众，词人写下《水龙吟 · 癸丑二月襄阳得捷和刘制参韵》祝贺大捷。同时，他又作《满江红 · 得襄阳捷》:

> 千古襄阳，天岂肯、付之荆棘。宸算定、图回三载，一新坚壁。狼吻不甘春哨衄，马蹄又踏寒滩入。向下洲、一鼓扫群胡，三军力。　连帅是，并州勣。宾佐有，雍丘逖。赖因人成事，同心却敌。见说陈尸三十里，投鞍委甲如山积。待老臣、为作岘樊铭，劖诸石。

词写欢庆胜利的豪情，气盛言宜，不假雕饰。在南宋末年国运衰微的形势下，此词表达的乐观自信的精神颇能起到鼓舞人心的作用。

欢歌胜利之作虽是写他人，不是直接“言己志”，但同样真挚感人。这是一曲曲令人心花怒放、豪情激荡的快乐之歌。宋人长期被动挨打，屡战屡败，有太多的伤痛记忆，难得的几次胜利，怎能不欣喜若狂？词中将欢庆胜利的“表情”形象地“定格”下来。这是最具亮色、最振奋人心的豪情词。宋人心理上一再受挫，退避内敛，因此词中缺少盛唐诗人那种作为开拓者、征服者、胜利者从内心自然生发的昂扬激情和乐观自信，词中的豪情壮志有时带有虚矫夸饰的成分，只是虚喊口号、空表决心而已。如“万里中原谈笑收”（洪咨夔《沁园春 · 饮马咸池》）、“谈笑静长淮”（李曾伯《水调歌头 · 幕府有和再用韵》）等，显得“虚张声势”，与真实情况相差较远。也因此，数量不多的欢歌胜利的词作尤其显得珍贵。

第二节 英雄的壮歌与悲歌——壮志词

词的“本色”、“正宗”，是写儿女情长，表现“小我”之情。壮志词则写英雄志士的政治抱负、人生理想，表现词人的社会形象，抒发“大我”之情。南宋偏安江左，中原沦陷于金人之手，山河破碎，国事日非。爱国词人忧国忧民，奔走呐喊，常以词来表现雪耻复国、重整河山的渴望，对建功立业的期许，也表达百折不挠、老当益壮的雄心以及壮志难酬的悲慨。赤胆忠心，英气勃发，壮志凌云，感天地，泣鬼神，弹奏出一曲曲爱国主义的壮歌。

“英雄气”与“儿女情”形成鲜明的对比。

一、高唱恢复

高唱恢复是南宋词特有的内容。爱国词人一直为收复中原、统一河山奔走呼号，谱写了一首又一首的民族“正气歌”。黄机的《满江红》似进军号角，激励人心：

壮志词是“正气歌”，气盛言宜，震撼人心。

> 万灶貔貅，便直欲、扫清关洛。长淮路、夜亭警燧，晓营吹角。绿鬓将军思下马，黄头奴子惊闻鹤。想中原、父老已心知，今非昨。　狂鲵剪，於菟缚。单于命，春冰薄。正人人自勇，翘关还槊。旗帜倚风飞电影，戈铤射月明霜锷。且莫令、榆柳塞门秋，悲摇落。

词写宋军昂扬的斗志，金兵士气的低落，中原遗民的心愿，南宋人民杀敌情绪的高涨，对当时宋金形势做了全景式的描绘和分析。作者认为金国国势已衰，统一河山的时机已经成熟，对最终胜利充满信心。全词情绪饱满，格调高昂，虎虎有生气。刘克庄的《贺新郎·实之三和有忧边之语走笔答之》堪称南宋亡国前的“救亡词”。词作于淳祐四年（1244），作者

提出救国良策，希望当政者不拘一格举用人才，以共赴国难，可视为时事策和请愿书。

爱国志士同气相求，志同道合，常在送别词中表达壮志雄心。张元幹是南渡之际爱国词人的代表，绍兴八年（1138）十二月，他在福州作有《贺新郎 · 寄李伯纪丞相》：

> 曳杖危楼去。斗垂天、沧波万顷，月流烟渚。扫尽浮云风不定，未放扁舟夜渡。宿雁落、寒芦深处。怅望关河空吊影，正人间、鼻息鸣鼍鼓。谁伴我，醉中舞。　十年一梦扬州路。倚高寒、愁生故国，气吞骄虏。要斩楼兰三尺剑，遗恨琵琶旧语。谩暗涩、铜华尘土。唤取谪仙平章看，过苕溪、尚许垂纶否。风浩荡，欲飞举。

当时宋金和议，宋高宗赵构向金拜表称臣，朝野群情激愤。李纲在福州上书反对议和，张元幹闻之，写下这首词赠李纲以为声援。词中借祖逖"闻鸡起舞"典故，引李纲为知己，对他的抗金主张表示支持。又化用杜牧、李白、杜甫的诗句或典实，抒发自己抗金报国之志，激情喷发，气势飞扬。

陈亮的《水调歌头 · 送章德茂大卿使虏》也是辞情俱壮的佳作：

> 不见南师久，谩说北群空。当场只手，毕竟还我万夫雄。自笑堂堂汉使，得似洋洋河水，依旧只流东。且复穹庐拜，会向藁街逢。　尧之都，舜之壤，禹之封。于中应有，一个半个耻臣戎。万里腥膻如许，千古英灵安在，磅礴几时通。胡运何须问，赫日自当中。

淳熙十二年（1185）十一月，章德茂奉命北上贺金主生辰，作者赋此词赠别，以壮行色。全词紧扣"使虏"之事反复致意，劝勉友人维护民族的尊严和利益，不可降志事虏。赞美中原文明，谓敌人的命运不会长久。作者满怀民族自信心和自豪

感，全词声情激越，大气磅礴，有骨力，无媚态。陈廷焯《白雨斋词话》卷一评曰："精警奇肆，几于握拳透爪。可作中兴露布读。"陈亮喜谈兵，议论风生，下笔数千言立就，是一位才华横溢、抱负远大的爱国志士。他常以政论为词，表达经国济世之志。他的《上孝宗皇帝第一书》说："南师之不出，于今几年矣。河洛腥膻，而天地之正气抑郁而不得泄，岂以堂堂中国，而五十年之间无一豪杰之能自奋哉！其势必有时而发泄矣。"[1]两相比较，可明显看出其以政论为词的特色。

宝庆三年（1227），陈子华出知真州（治今江苏仪征，时为抗金前线），刘克庄写下《贺新郎·送陈真州子华》为之壮行：

> 北望神州路。试平章、这场公事，怎生分付。记得太行山百万，曾入宗爷驾驭。今把作、握蛇骑虎。君去京东豪杰喜，想投戈、下拜真吾父。谈笑里，定齐鲁。　　两河萧瑟惟狐兔。问当年、祖生去后，有人来否？多少新亭挥泪客，谁梦中原块土？算事业、须由人做。应笑书生心胆怯，向车中、闭置如新妇。空目送，塞鸿去。

英雄语，精警，可置之座右。

词中议论纵横，分析天下形势，建议友人此去要联合北方抗金义军，收复失地。指斥讽刺主和派空谈误国的行为，呼唤像祖逖、岳飞、宗泽那样立志收复中原的英雄出现。词立意高远，文情跌宕，以议论取胜，气壮足以立懦，力雄足以排奡。送别词往往多写"儿女情"，感伤缠绵，爱国词人的送别则是"壮别"，写出"英雄气"，慷慨劲健，令人神旺。

英雄豪杰常借唱和酬答来互相勉励，表达报国之愿。辛弃疾与陈亮意气相投，淳熙十五年（1188）冬天，陈亮由浙江东阳来到江西，拜访当时闲居鹅湖的辛弃疾。分别后，彼此唱和往来，各作同韵词二首，成为词史上的佳话。辛弃疾先作《贺新郎》（把酒长亭说）寄赠陈亮，表达思念之情及报国无门的

[1] 《陈亮集》卷一，中华书局 1974 年版，第 2～3 页。

感慨。陈亮依韵和作一首《贺新郎·答辛幼安和见怀韵》：

老去凭谁说。看几番、神奇臭腐，夏裘冬葛。父老长安今余几，后死无仇可雪。犹未燥、当时生发。二十五弦多少恨，算世间，那有平分月。胡妇弄，汉宫瑟。　树犹如此堪重别。只使君、从来与我，话头多合。行矣置之无足问，谁换妍皮痴骨。但莫使、伯牙弦绝。九转丹砂牢拾取，管精金、只是寻常铁。龙共虎，应声裂。

上片言事，议论纵横，慷慨陈词，表达自己对现实政治的见解。指斥当政者是非不分，变化无常。忧虑中原地区长期被金兵占领，年轻的一辈，在金人的统治下长大，竟认为无仇可报、无耻可雪。下片叙情，写自己与辛弃疾的深厚友谊和共同的抗金复国信念，彼此相知相许，相互勉励，高山流水，永不绝弦，以九转丹砂、百炼精金的顽强精神去坚持统一伟业。忧国忧民的强烈感情溢于言表，两位爱国志士形象亦呼之欲出。结尾铿锵有力，如龙吟虎啸，声可裂帛。辛弃疾读后又追和一首《贺新郎·同父见和再用韵答之》：

老大那堪说。似而今、元龙臭味，孟公瓜葛。我病君来高歌饮，惊散楼头飞雪。笑富贵千钧如发。硬语盘空谁来听，记当时、只有西窗月。重进酒，换鸣瑟。　事无两样人心别。问渠侬：神州毕竟，几番离合？汗血盐车无人顾，千里空收骏骨。正目断关河路绝。我最怜君中宵舞，道"男儿到死心如铁"。看试手，补天裂。

词人年少举兵，壮怀激烈，但南渡以来，却处境"孤危"，难为时容，唯与陈亮英雄志同，惺惺相惜。"我病"以下忆鹅湖欢会，明月当头，狂歌豪饮，痛快淋漓。过片转论国事，词人目断关河，义愤难平。"我最怜君中宵舞"，用晋祖逖闻鸡起舞典故，称赞陈亮志向宏远，并以试手补天互相勉励。豪气干

云，可视为一篇抗金誓词。陈亮再追和一首《贺新郎·酬辛幼安再用韵见寄》，痛陈朝廷媚敌求和，以银帛贡献代替边备兵戈，造成积弱之势，消磨尽天下士气，希望像辛弃疾这样的志士能振臂一呼，高举义旗，战胜强虏。全词感情慷慨激昂，大起大落，跌宕起伏。忠愤不平之气随笔涌出，笔挟千钧之势，调高而语壮。辛弃疾和陈亮胸襟怀抱、个性气质都相似，词风也十分接近，此处可见一斑。南宋灭亡时邓剡、文天祥的唱和之作《酹江月》则代表了宋末爱国壮词的特色和成就。

爱国词人也不忘借寿词抒发恢复之志。先看辛弃疾的《水龙吟·为韩南涧尚书寿》：

> 渡江天马南来，几人真是经纶手？长安父老，新亭风景，可怜依旧！夷甫诸人，神州沉陆，几曾回首！算平戎万里，功名本是，真儒事，公知否？　况有文章山斗，对桐阴、满庭清昼。当年堕地，而今试看，风云奔走。绿野风烟，平泉草木，东山歌酒。待他年，整顿乾坤事了，为先生寿。

大气磅礴，是真英雄语。

淳熙十一年甲辰（1184），韩元吉（号南涧）六十七岁生日，辛弃疾写下这首词祝寿。起首突兀发问，震聋发聩。接着以“真儒”赞誉韩元吉，以平戎万里、整顿乾坤相期许。用裴度、李德裕、谢安三位名相故实，饱含期待之意，激励友人勇挑重任，北伐中原，重整河山，也是自我勉励。全词以抗金救国为主旨，字里行间洋溢着奋发进取、豪迈昂扬的精神。刘过也在寿词中高唱恢复，《西江月》约作于嘉泰四年（1204）：

> 堂上谋臣尊俎，边头将士干戈。天时地利与人和，“燕可伐欤？”曰：“可”。　今日楼台鼎鼐，明年带砺山河。大家齐唱《大风歌》。不日四方来贺。

当时权臣韩侂胄议定北伐，群情激昂，民心振奋。刘过写此词

祝贺韩侂胄生日，对韩寄予厚望，盼他取得北伐的胜利。词以民族大义为重，不关个人恩怨、儿女私情，远非一般寿词可比。语言口语化、散文化，自然洒脱，毫无板滞之感。南宋时，寿词盛行，多颂谀谄媚，陈词滥调，流于程式化，缺乏真情实感。辛弃疾、刘过这类寿词则情感真挚厚重，立意高远，突出时代主题，不落寿词俗套。

古代士人的人生价值理想是追求“三不朽”，即“立德、立功、立言”，宋词人的雄心壮志多是“立功”，这是时代环境使然。在南宋，救亡图存是最为紧要迫切之事，所以“立功”成为南宋词人首选的人生价值目标。爱国词人“以诗为词”，词与诗一样，言志述怀，词的“诗化”在很大程度上是抒发豪情壮志的内在需求。词人又“以文为词”、“以论为词”，词是奏章，是政论，是檄文，是誓言，是抗战的号角，词体散文化、议论化，扩大了它的表现力。爱国词人喜借古人言己志，词中用典多取历代英雄豪杰的壮怀大志。寻常典故，信手拈来，点铁成金，化腐臭为神奇。高唱恢复，是南宋词坛大合唱中的最强音，是豪情壮志词中的精华。

二、抗敌报国

这类词以边塞词为主。从军报国，驰骋疆场，杀敌立功，是唐宋词特别是南宋词经常表现的英雄壮志。虽然边塞词不像唐代边塞诗那样成就斐然，引人注目，但也独具时代和文体特色。唐五代文人词，咏及边塞者极少，敦煌曲子词里倒是有几首边塞词，表现将士杀敌报国的决心和祈求和平的愿望。《望远行》被认为是唐玄宗开元末期的作品：

> 年少将军佐圣朝，为国扫荡狂妖。弯弓如月射双雕，马蹄到处尽云消。　休寰海，罢枪刀。银銮驾走上超霄。行人南北尽歌谣，莫把尧舜比今朝。

词中表现少年将军志气昂扬、杀敌报国的英雄气概，出语自然质朴，风格雄健刚劲。《生查子》也写道：

> 三尺龙泉剑。匣里无人见。落雁一张弓，百只金花箭。　　为国竭忠贞，苦处曾征战。先望立功勋，后见君王面。

守边将士不畏艰苦，不怕强敌，忠心报国。匣藏宝剑，腰挎弓箭，驰骋边疆，为国效力，英雄形象呼之欲活，深厚的爱国情感充溢其间。

北宋最早的边塞词，无疑是范仲淹的《渔家傲》：

> 塞下秋来风景异，衡阳雁去无留意。四面边声连角起。千障里，长烟落日孤城闭。　　浊酒一杯家万里，燕然未勒归无计。羌管悠悠霜满地。人不寐，将军白发征夫泪！

康定元年（1040）八月，范仲淹为陕西经略安抚副使兼知延州（今陕西延安），驻守西北抗击西夏，词即作于此时。词融入了作者的亲身体验，抒发了戍边将士的思乡之情和靖边报国之志。境界阔大，被视为宋代豪放词的滥觞之作。

稍后，蔡挺的《喜迁莺》，是当时塞下传唱的“剑歌骑曲”：

> 霜天清晓。望紫塞古垒，寒云衰草。汗马嘶风，边鸿翻月，垄上铁衣寒早。剑歌骑曲悲壮，尽道君恩难报。塞垣乐，尽双鞬锦带，山西年少。　　谈笑。刁斗静。烽火一把，常送平安耗。圣主忧边，威灵遐布，骄虏且宽天讨。岁华向晚愁思，谁念玉关人老。太平也，且欢娱，不惜金尊频倒。

蔡挺曾为范仲淹部下，与西夏作战多年。治平四年（1067）出

知渭州，屡出奇兵，击退西夏的侵扰。据宋人王明清《挥麈录·余话》卷一载，这首词为熙宁四年（1071）作者任平凉（今属甘肃）帅守时所作。写守边将士高唱军歌，谈笑自若，不畏艰苦，严守边关，威震骄虏。神宗时，国力犹盛，故将士豪迈乐观，信心十足。

苏轼的《江城子·密州出猎》写打猎情景，不属边塞军旅词，但也表现杀敌报国的壮志，是这类词的特例：

> 老夫聊发少年狂，左牵黄，右擎苍。锦帽貂裘，千骑卷平冈。为报倾城随太守，亲射虎，看孙郎。　酒酣胸胆尚开张。鬓微霜，又何妨？持节云中，何日遣冯唐。会挽雕弓如满月，西北望，射天狼。

熙宁八年（1075）十月，苏轼在密州任知州时与同僚会猎，即兴创作这首词。词中描绘当时出猎的壮观场面，表现自己保卫边疆、为国效命、建功立业的雄心壮志。一“狂”字笼罩全词，激情四溢。词中主观感情色彩强烈，词人自我形象鲜明。全词境界壮阔，气势飞动，节奏跳荡，音调浏亮，将儿女柔情换做英雄豪气，给宋代词坛带来一股刚健雄风。苏轼本人对这首词也颇为欣赏，作者同时作有《祭常山回小猎》诗云：“青盖前头点皂旗，黄茅冈下出长围。弄风骄马跑空立，趁兔苍鹰掠地飞。回望白云生翠巘，归来红叶满征衣。圣明若用西凉簿，白羽犹能效一挥。”可对照欣赏。苏轼虽没有亲上疆场，但作为一个热血男儿，他的从军报国的壮志代表了时代的心声，其词的精神价值更重于艺术价值。苏轼有意以诗为词，以词“言志”，创立“自是一家”的豪放词风，有意提高词的品位和功能。此词在词史上具有里程碑的意义。

南宋时，与金、元长期的军事对抗，激发了词人的雄心壮志，也催生了众多的边塞军旅词。这是需要英雄且英雄辈出的时代，特别是岳飞、陆游、辛弃疾、李曾伯等，首先是英雄，然后才是词人。他们的雄心壮志很具体实在，就是杀敌报国，

抗敌报国是英雄正业，作词只是余事。

救亡图存，他们用心和血谱写英雄主义和爱国主义的战歌和壮歌，其词以"英雄气"取代"儿女情"，以劲歌取代艳曲，在词史上别树一帜。

爱国志士都期待亲上疆场杀敌报国，但多遭主和派排挤打击，很少有亲手杀敌的机会，这方面的词作也因之不多，因此，岳飞的《满江红》就显得特别珍贵：

怒发冲冠，凭栏处、潇潇雨歇。抬望眼、仰天长啸，壮怀激烈。三十功名尘与土，八千里路云和月。莫等闲、白了少年头，空悲切。　靖康耻，犹未雪。臣子恨，何时灭。驾长车踏破，贺兰山缺。壮志饥餐胡虏肉，笑谈渴饮匈奴血。待从头、收拾旧山河，朝天阙。

这首气壮山河之作约写于高宗绍兴初年。词中所表现的对敌人无比愤慨和仇恨，对还我河山的坚定信念和壮志，交合奏响了要求抗敌复土的时代最强音。上片抒壮怀。起句破空而来，似金刚怒目，给人一种不退金兵誓不还的悲壮气概。"仰天长啸，壮怀激烈"，以一系列动作，展示了一位意气风发、斗志昂扬的英雄形象。歇拍勉励自己，同时也激励将士要抓住战机，一鼓作气，英勇杀敌，不辜负青春年华。下片则直接列数国耻，唤醒人们共同御敌。全词壮怀激烈，正义凛然，声调激昂，一气呵成，酣畅淋漓，千百年来，一直激励着中华民族无数的仁人志士。

有一类词不写边塞战斗激情，而写军旅生活和风采，如宣诏劳军、训练情景、阅兵场面、出征过程等。如赵彦端的《江城子·上张帅》：

春风旗鼓石头城，急麾兵，斩长鲸。缓带轻裘，乘胜讨蛮荆。蚁聚蜂屯三十万，争面缚，向行营。　舳舻千里大江横。凯歌声，犬羊惊。尊俎风流，谈笑酒徐倾。北望旄头今已灭，河汉淡，两台星。

从容洒脱，乐观自信，儒将风度，跃然纸上。

题中“张帅”指抗金名将张浚。当时，金主完颜亮南侵，张浚亲临建康督师北伐，一时军威大震。词人满怀豪情，称赞张浚有儒将风度，指挥若定，祝愿他旗开得胜，面缚敌酋，凯旋而归，使南北同胞早日团聚。

南宋词人还通过阅兵场面的渲染来表现雄心壮志。宗室赵师侠的《西江月 · 丁巳长沙大阅》描写了宁宗庆元三年（1197）长沙阅兵场面：笳鼓阵阵，旌旗飘展，弓刀铠甲明亮耀眼，马蹄声声，号令响亮，飞虎军威名远扬，军人英姿，生动如现。刘过的《沁园春 · 张路分秋阅》也是这方面的代表作：

> 万马不嘶，一声寒角，令行柳营。见秋原如掌，枪刀突出，星驰铁骑，阵势纵横。人在油幢，戎韬总制，羽扇从容裘带轻。君知否，是山西将种，曾系诗盟。　　龙蛇纸上飞腾。看落笔四筵风雨惊。便尘沙出塞，封侯万里，金印如斗，未惬平生。拂拭腰间，吹毛剑在，不斩楼兰心不平。归来晚，听随军鼓吹，已带边声。

词描写张姓路分兵马钤辖“秋阅”的壮观场景，成功地塑造了一位文武双全、气宇轩昂的儒将形象，借以表达词人北伐抗金的强烈愿望和统一祖国的热情。调动听觉、视觉感受描绘演习过程，有声有色，读之如身临其境。结尾写自己感受，笔致劲健有力。

抗敌报国之词皆与军事、战争有关，是典型的英雄之词、壮士之词。这是民族矛盾所激发的，具有鲜明的时代特色。这类词的共同特点是：塑造了栩栩如生的英雄形象，充满战斗激情和乐观精神。写法上，注重战斗气氛的渲染，场景阔大，气势飞动。密集的军事意象如弯弓、横刀、龙泉剑、紫塞、铁衣、旗鼓、沙场、铁骑、飞虎等，更彰显出词作的“英雄气”。宋代文人多偏于柔弱，是“雌了”的男儿。因此，伤感缠绵的婉约词风弥漫整个词坛，成为词体的“正宗”。而这些

抗敌报国之词充满阳刚之气，有风骨，有力度，给绮靡的词坛注入新的活力，也振奋世人的精神。

三、老当益壮

南宋的爱国志士，积极主战，反对投降议和，但往往怀才不遇，有志难伸，在悲愤压抑中步入晚境。但他们人老心不老，爱国壮志历史弥坚。他们常在词中尽吐心曲，表现百折不挠、老当益壮、穷且益坚之志，唱出了时代志士的雄壮之歌。南渡词人叶梦得的词作可为代表，请看他的《点绛唇·绍兴乙卯登绝顶小亭》:

> 缥缈危亭，笑谈独在千峰上。与谁同赏？万里横烟浪。　　老去情怀，犹作天涯想。空惆怅！少年豪放，莫学衰翁样。

高宗绍兴五年乙卯（1135），作者已五十九岁，闲居卞山（在今浙江湖州），虽已去职乡居，内心却依然在理想与现实的矛盾中痛苦煎熬着，这首词就是他这种心情的真实流露和表白。傲然独立山峰上，作者自有“会当凌绝顶，一览众山小”的豪情。眺望万里烟浪，孤独寂寞的感觉不知不觉地涌上心头。人虽老去，却雄心未衰，犹作天涯之想。然而，无情的现实又是那样的令人无奈和失望，纵有雄心，又当如何，到头来还不是满怀惆怅吗？结尾再扬豪气，以“少年豪放”嘱咐后辈，在高昂的声调中戛然而止。全词篇幅虽小，容量却大，抒发的情感大起大落，结构曲折有致，摇曳生姿。再读其绍兴十年（1140）所作的《水调歌头》:

> 霜降碧天静，秋事促西风。寒声隐地，初听中夜入梧桐。起瞰高城回望，寥落关河千里，一醉与君同。叠鼓闹清晓，飞骑引雕弓。　　岁将晚，客争笑，问衰

> 翁。平生豪气安在，走马为谁雄。何似当筵虎士，挥手弦声响处，双雁落遥空。老矣真堪愧，回首望云中。

词前有小序云："九月望日，与客习射西园，余偶病不能射，客较胜相先。将领岳德弓强二石五斗，连发三中的，观者尽惊。因作此词示坐客。前一夕大风，是日始寒。"当时，叶梦得再帅建康。萧瑟的秋景暗示着国势的艰难。值此多事之秋，词人带着老病之躯登城回望沦陷的河山，心情无比沉痛，欲借酒浇愁。忽然，急促的鼓声、清脆的马蹄声冲破清晓，矫健的武士飞骑引弓落雁，词人似乎看到了驱敌复国的希望，禁不住精神振奋，豪气勃发。

京镗的《定风波》也展现了老英雄的壮怀：

> 休卧元龙百尺楼。眼高照破古今愁。若不擎天为八柱，且学鸱夷，归泛五湖舟。　　万里西南天一角，骑气乘风，也作等闲游。莫道玉关人老矣，壮志凌云，依旧不惊秋。

出当擎天为柱，志存高远；处则泛舟五湖，骑气乘风。词以恢宏的气象、辽远的境界表达了作者的执著理想和旷达情怀。"莫道"三句，颇有"老骥伏枥，志在千里"的英豪气概。此外，王埜的《六州歌头》(龙蟠虎踞)也表达了"臣今虽老，未遣壮心休，击楫中流"的壮志雄心。

这类词感情起伏较大，往往由高到低，复由低到高，篇末振起，情感达到高潮便戛然而止。格调看似低沉，实则沉雄有力，更能震撼人心。老当益壮主要是爱国志士的一种精神状态，精神的感召力胜过词的艺术性。

四、慷慨悲歌

爱国词人多因主战而遭到排挤打击，报国无门，在悲愤不

平中消磨岁月，虚掷才华。词人喜欢回忆过去曾有的雄心壮志，对比失意闲居、衰老困顿的现实，抒发牢骚与愤慨。杀敌立功、积极奋进的雄心交织着壮志难酬的悲愤和无可奈何的归隐之思，消极颓放的背后仍跳动着炽热的用世之心。失意英雄的慷慨悲歌，是热情受阻滞后的暴发，显得深沉而有力。

在北宋相对和平的环境中，词写壮志难酬的很少见，贺铸的《六州歌头》抒写豪侠激愤，可推为代表：

> 少年侠气，交结五都雄。肝胆洞。毛发耸。立谈中。死生同。一诺千金重。推翘勇。矜豪纵。轻盖拥。联飞鞚。斗城东。轰饮酒垆，春色浮寒瓮。吸海垂虹。间呼鹰嗾犬，白羽摘雕弓。狡穴俄空。乐匆匆。　　似黄粱梦。辞丹凤。明月共。漾孤篷。官冗从。怀倥偬。落尘笼。簿书丛。鹖弁如云众。供粗用。忽奇功。笳鼓动。渔阳弄。思悲翁。不请长缨，系取天骄种。剑吼西风。恨登山临水，手寄七弦桐。目送归鸿。

词作于哲宗元祐三年（1088）秋，当时作者在和州管界巡检任上，词中表达抗击西夏的决心，是一幅以功业自许的英雄侠客自画像。上片回忆少年时广交豪侠、意气奋发的生活：肝胆相照、一诺千金，联鞚都城、轰饮酒肆，呼鹰嗾犬、雕弓射猎，铺叙淋漓。下片由回忆往昔转入对仕途失意、理想破灭的感慨：乐去匆匆，旧欢难追，仿佛一枕黄粱。如今离京漂泊，沉沦下僚，如在笼中，整日忙于案牍琐事，边关告急，国难当头，却请缨无路，只好“登山临水，手寄七弦桐，目送归鸿”。化激愤为悲凉，将满腔的郁愤惆怅寄托在琴声鸿影之中。《六州歌头》本为军中鼓吹曲，后用作词调，多写古今兴废之事，声调激昂悲壮。这首词就写得笔力雄健，神采飞扬。近人龙榆生称赏其“不为声律所缚，反能利用声律之精密组织，以显示其抑塞磊落、纵恣不可一世

之气概”。[1]全词句式短促，韵脚繁密，节奏紧凑，如急管繁弦，嘈嘈切切，气势逼人，扣人心弦。这首词影响深远，南宋张孝祥、辛弃疾、刘过等皆有继作。

南渡后，张孝祥词多感慨之音。绍兴三十二年（1162），他在建康留守张浚宴客席上赋《六州歌头》一阕：

千里长淮，也成为边塞。“淮”字在南宋词中出现频率颇高，成为记录民族心灵创痛的文化符号。

长淮望断，关塞莽然平。征尘暗，霜风劲，悄边声。黯销凝。追想当年事，殆天数，非人力，洙泗上，弦歌地，亦膻腥。隔水毡乡，落日牛羊下，区脱纵横。看名王宵猎，骑火一川明。笳鼓悲鸣。遣人惊。　　念腰间箭，匣中剑，空埃蠹，竟何成。时易失，心徒壮，岁将零。渺神京。干羽方怀远，静烽燧，且休兵。冠盖使，纷驰骛，若为情。闻道中原遗老，常南望、翠葆霓旌。使行人到此，忠愤气填膺。有泪如倾。

宋金以淮河为界，词人极目千里长淮，莽莽平野，已经成为关塞边防，景象凄凉，顿觉黯然神伤。追想当年靖康之难，北宋沦亡，难道是天意吗？广大的中原地区，如今已成为金人的牧场，毡帐遍野，牛羊满地。洙泗之滨，礼义之地，也被金兵侵占，弥漫着腥膻之气。淮河北岸，区脱纵横，猎火照野，笳鼓悲鸣，金人亡我之心不死，此情此景，令人惊心动魄。过片慨叹壮志难酬。自己空怀杀敌利器，徒有灭敌雄心，却无用武之地，坐失良机，虚度年华。汴京邈远，何时才能光复啊！朝廷一味苟安妥协，不断遣使求和。而中原的百姓，还在殷切地盼望着北伐的王师呢！结尾借行人的感受，写志士为国事而激发的满腔忠愤。整首词感情真诚炽烈，格局阔大，音节高亢急促，若霜夜鸣笳。融写景、叙事、议论于一体，生动地展现了时代画卷，熔铸了极其

[1] 龙榆生《论贺方回词质胡适之先生》，原载《词学季刊》第三卷第三号，又见《龙榆生词学论文集》，上海古籍出版社 1997 年版，第 314 页。

深厚的爱国激情。陈廷焯《白雨斋词话》卷六称赞这首词说："淋漓痛快，笔饱墨酣，读之令人起舞。"

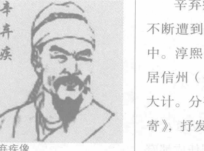
词人还常用今昔对比的手法抒发壮志难酬的悲慨。陆游的《汉宫春 · 初自南郑来成都作》写道：

羽箭雕弓，忆呼鹰古垒，截虎平川。吹笳暮归，野帐雪压青毡。淋漓醉墨，看龙蛇、飞落蛮笺。人误许，诗情将略，一时才气超然。　何事又作南来，看重阳药市，元夕灯山。花时万人乐处，敧帽垂鞭。闻歌感旧，尚时时、流涕尊前。君记取，封侯事在，功名不信由天。

孝宗乾道九年（1173）春天，陆游在成都作此词。乾道八年（1172）十一月，四川宣抚使王炎被召回京，陆游调任成都府路安抚司参议官，他从南郑前线行抵成都时已是年底。词追忆南郑的军旅生活，抒发身在成都被迫投闲置散的痛苦悒郁的心情。在南郑，古垒平川，手缚猛虎，臂挥健鹰；青毡野帐，胡笳声声，大雪纷纷，豪兴勃发，醉墨淋漓，龙蛇飞动。文才武略，多么值得自豪！然而，转瞬间这些都已成为过去。锦城的灯山花市、歌管美酒，换来的却只是流涕樽前。但词人并没有消沉下去，他认为破敌立功，事在人为，仍然表现出对胜利的坚定信念。南郑从军生活是陆游生命史上最为光辉灿烂的一页，成为他后来创作的不竭源泉。陆游晚年闲居故乡，常在词中回忆往昔从军南郑的战斗豪情，感慨眼前遭遇，如《鹊桥仙》（华灯纵博）、《谢池春》（壮岁从戎）等，都是声情激越、悲壮沉痛之作。《诉衷情》也是其代表作：

当年万里觅封侯，匹马戍梁州。关河梦断何处？尘暗旧貂裘。　胡未灭，鬓先秋，泪空流。此身谁料，心在天山，身老沧州。

词以追叙当年的豪情壮举开头，为全词定下了雄浑、悲壮的基调。暗用班超投笔从戎事典，再现了当年奔赴南郑前线为国戍边的情景，充满自豪感。然而，从军生活很快就结束了，从此关塞边河，只有在梦中时时出现，往日的征衣，也早已尘封色暗。换头三句，感叹国仇未雪，老境先至，泪水空流。句短语促，一泻衷情。结尾发出深沉的悲叹，虽仍一心系念边关，却只能隐居镜湖之畔终老此生了。



辛弃疾像

辛弃疾是北方南来的"归正人"，又性情刚烈耿直，因此不断遭到主和派的嫉恨和排挤。孤危忧愤之情常常倾泻于词中。淳熙十五年（1188）冬，挚友陈亮专程前来探访被迫退居信州（今江西上饶）的辛弃疾。两人酣饮唱和，共商恢复大计。分手后，辛弃疾又写下《破阵子 · 为陈同甫赋壮语以寄》，抒发有志不得伸的悲愤：

> 醉里挑灯看剑，梦回吹角连营。八百里分麾下炙，五十弦翻塞外声。沙场秋点兵。马作的卢飞快，弓如霹雳弦惊。了却君王天下事，赢得生前身后名。可怜白发生。

起句写现实，醉里挑灯看剑，豪壮中含悲意，为结句设下伏笔。"梦回"以下，虚笔倒叙梦境，借以写理想之境。"八百里"两句，紧承"吹角连营"而来，写奏乐分炙、豪放热烈的军营生活。绘声绘色，洋溢着乐观的激情。接下写出征前的强大阵容，场面壮观。过片与上片意脉相连，描绘与敌鏖战的激烈场景。这是一幅飞动的画面，惊心动魄，富有气势，表现出勇往直前的英雄气概。"了却"两句直抒胸臆，表达了恢复中原的宏伟理想。至此感情已达到高潮。结句笔锋陡转，发出老去英雄的长叹，由理想回到现实，转雄壮为悲凉。这一巨大的反差，对比强烈，造成了震撼人心的艺术效果。陈廷焯称赞说："魄力雄大，如惊雷怒涛，骇人耳目，天地巨观也。"[1]

[1] 陈廷焯《词则 · 放歌集》卷一，上海古籍出版社 1984 年版，上册第 311 页。

《鹧鸪天·有客慨然谈功名因追念少年时事戏作》是辛弃疾晚年闲居江西铅山回忆当年从军经历时所作：

> 壮岁旌旗拥万夫。锦襜突骑渡江初。燕兵夜娖银胡䩮，汉箭朝飞金仆姑。　　追往事，叹今吾。春风不染白髭须。却将万字平戎策，换得东家种树书。

高宗绍兴三十一年（1161），耿京在山东领导起义抗金。辛弃疾积极响应，带领二千多人投奔耿京，为其掌书记。次年，叛徒张安国杀害耿京，向金投降。辛弃疾生擒张安国，率众突围渡江南归。英雄壮举，词人常留记忆中。南归后却受到冷遇，年华老去，壮志未酬，表现了无限的感慨和愤懑。雄壮与悲凉交织，豪放中见沉郁，体现出稼轩词独特的艺术风格。

刘克庄生当宋末，词多壮志难酬之叹，如《满江红·夜雨凉甚忽动从戎之兴》写道：

> 金甲雕戈，记当时、辕门初立。磨盾鼻、一挥千纸，龙蛇犹湿。铁马晓嘶营壁冷，楼船夜渡风涛急。有谁怜、猿臂故将军，无功级。　　平戎策，从军什。零落尽，慵收拾。把茶经香传，时时温习。生怕客谈榆塞事，且教儿诵《花间集》。叹臣之壮也不如人，今何及。

前半追叙昔日从军生活。辕门立马，倚盾草檄，文韬武略，雄姿英发，豪气干云，那是何等气概！铁马晓嘶，楼船夜渡，又是何等雄壮威武！可结果却如李广功名难成，令人悲愤不已。后半写闲居生活，纯用反笔，对照写来。看似玩物丧志，实则志在千里。口称老来厌读兵书，实则心系军国大事。全词在强烈的今昔对比中，抒发心中郁结的悲愤。硬语盘空，气足神完。

壮志难酬，慷慨悲歌，在豪情壮志词中所占比重相当大，这部分词作多集中在南宋，极具时代特色。民族的灾难，理想

回忆无法实现的雄心壮志，以求得暂时的心灵慰籍。豪情壮志词是爱国志士的心灵哭诉，深沉悲壮。

的受挫，造成词人的心灵震荡。词人将当时真实的心态表现出来，词作也成为民族的心灵史。千载而下，读者仍能真切感受到词人的心灵痛楚，感受到一个民族的精神挣扎。这部分词作情感真挚深厚，感人至深。情感抒发时，多虚实结合，回忆过去是虚，面对现实是实，过去的雄心壮志已成虚幻，只留存作美好的回忆，或只在梦境中出现。而壮志难酬是真实的存在，爱国词人只有感慨悲叹。结构上的特点是，上片过去，下片现实，或上片现实，下片过去，或过去与现实交错写来，层次分明，脉络清晰。手法上则是今昔对比，虚实对比，反差巨大，如同版画黑白分明，具有强烈的艺术效果。多用英雄之悲和志士之恨的典故，表达英雄途穷、报国无门之悲，或国家不幸、南北分裂之恨，贴切恰当，增加了词的容量，也使词作显得厚重，更具艺术震撼力。

思考题：

1. 豪情壮志词的总体特色是什么？
2. 张孝祥的豪情壮志词有何特色和成就？
3. 结合具体作品分析陆游、辛弃疾豪情壮志词的异同。
4. 壮志词的特点是什么？

第四章　都市风情

词是都市繁荣的衍生物。都市的歌楼妓院，是催生歌词的温床。[1]从唐末五代词体初兴一直到两宋词的昌盛，都与当时都市的发展有着紧密的联系。秦楼楚馆，无法在乡野村落生存，那里没有维持其生存和发展的消费群体。都市，是歌楼妓院的必然依托。词创作的主流倾向，则是描写文人士大夫在歌楼妓院歌舞享乐的日常生活。因此，都市风情也就必然成为词情感抒发的生活背景。词与都市风情，有着天然的联系。

随着词创作的演变，词人将眼光转向更为开阔的生活场景。他们期望扩大词的描写范围，增加词的抒情功能，提高词的艺术品位，并做出了多方面的努力。其中，将都市风情作为主要描写对象，便是词人努力开拓的一个方向。都市风情，本来作为享乐生活的背景，就已经频繁地出现在词中。词人们只要稍微转变眼光，将画面上的歌舞场景和娇艳女子淡化，凸现出来的就是都市之风光、风物、风俗的描写。

写都市繁华，就是在歌颂太平盛世，是时代的重大题材。

这样一种描写重心的大规模转变，是从北宋词人柳永开始的。柳永仕宦淹蹇，江湖流落，天涯奔波，到过南北许多大都市；柳永喜爱声色享受，每到一地，必出入于风月场所，见识了各地的繁华景象，对诸多的都市风情有切身的体验；柳永热衷仕宦，总期望通过自己的生花妙笔改变自己的人生命运，所以，他的笔下就有了对各大都市繁荣盛景的描写和讴歌，展现了较为开阔的都市风土人情画卷。

到了北宋徽宗年间，对都市风情的描写达到鼎盛。徽宗及其亲信大臣公然贪图声色享乐，社会风气转向奢靡。徽宗又创

[1] 诸葛忆兵《性爱心理与词体的兴起》，《文学评论》2004年第3期。

办大晟府，聚集一批专业词人，专门从事歌功颂德、粉饰太平的文学创作。描写都市繁华景象，便是大晟词人创作的主要内容之一。都市风情描写，有了官方的特殊背景，有了歌颂太平的政治目的，一时形成创作风气，是理所当然的。

上述所说的都市风情描写，集中在两个方面：一是都市繁华景象；二是都市节序时令的生活场景。词人游历某一都市，因新鲜而惊奇赞叹，因惊奇赞叹而有了文学表现的冲动，于是有了对都市繁华景象的描写。到了某一节序时令，都市有了过节的热闹气氛，有了节日的盛大布置，其情景非平日可比拟，因此也给词人留下深刻印象，成为文学描写的经常性主题。柳永、大晟词人以及其他作家的描写，都表现在这些方面。

南宋词对都市风情的描写有了新的改变。金人入侵，北宋覆亡，南宋士人始终生活在北方外敌的巨大阴影之下。南宋词人，再也无法躲在象牙塔内自我吟唱，翻天覆地的社会变故直接影响到词的创作。具体到都市风情词，词人们或写南方大都市因金兵蹂躏而残破败落，抒发亡国黍离之悲；或借都市的繁华反讽统治者的文恬武嬉，沉湎声色，忘记国耻国仇。纯粹陶醉于都市风光、怡然自得的作品，与北宋相比，数量上大大减少。都市风情，成为南宋词人抒发爱国情怀的又一题材内容。

第一节　都市风情词的发展

一、都市风情词的滥觞

词是配合燕乐歌唱的歌词。燕乐流行于歌舞酒宴之间，适宜于花前月下、浅斟低唱之际演奏或演唱。所以，词创作一旦出现，就天然的与“香艳”之类的题材内容发生联系。然而，这样的题材内容，与儒家的文艺思想和审美观念背道而驰。唐代最早从事词创作的一些文人士大夫，虽然都是文学创作观念

相对开放、喜爱民歌天然风味的作家，如白居易、刘禹锡、韦应物等，但是，他们也不敢轻易涉足“艳情”这个创作禁区。他们的词创作，尽量绕开男女情思这个敏感话题，表现出更为开阔的取材倾向，如写隐逸情趣、边塞风光、乡土人情等等。偶尔也会描写到都市风光，成为最早的都市风情词作。白居易《忆江南》最为典型：

江南忆，最忆是杭州。山寺月中寻桂子，郡亭枕上看潮头。何日更重游。

文人开始模拟创作歌词，都是篇幅短小的令词，没有太多的文学描写空间。这首写杭州都市的小令，也只是极为简练地点出杭州特有的宜人风光，不可能展开作具体的铺叙。虽然这样的作品在唐五代数量极少，但毕竟是都市风情词的滥觞。

唐末五代，诸侯争霸，“你方唱罢我登场”。在这乱哄哄的历史闹剧中，各个短命小朝廷的君主大都目光短浅，无政治远见，在狠斗勇战之余，只图声色感官享受，沉湎于歌舞酒色。在这样的社会风气浸染下，当时的文人也没有从容的心态去欣赏都市风情，他们只是在词中尽情叙说自己的性爱体验，表露自己的性爱欲望，“花间”词风，弥漫了整个时代。北宋建国，百废待兴，内忧外患交织。太祖朝，既要平定国家内部后周遗留势力与跋扈军人的不满与反叛，又要抗击契丹入侵、消灭割据势力、统一全国。太宗朝，国家将主要精力转向对付外族契丹，太宗企图凭借武力收复五代时候割让给契丹的失地，多次发生大规模战争，但以宋廷的大败告终。太宗朝对契丹的战争，改变了宋、辽之间军事力量的强弱之势，真宗朝前期北宋就始终处于契丹的军事威胁之下。一直到真宗景德元年（1004），宋辽订立“澶渊之盟”，北宋才获得国际与国内相对安定平静的社会环境。所以，在北宋建国长达半个多世纪的时间内，达官贵人、文人士大夫还没有充裕的时间、闲暇的精力，去彻底享受生活，从容领略醇酒、美女、歌舞，更不可能

北宋太祖、太宗朝，包括真宗朝前期，词的创作依然萧条。

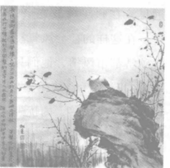
悠闲自在地欣赏都市风情。在柳永出现之前，北宋初年只有寥寥数篇以都市风情为题材的词，以潘阆的十首《酒泉子》最为著名，兹选录三首：

长忆西湖，湖上春来无限景。吴姬个个是神仙。竞泛木兰船。　楼台簇簇疑蓬岛。野人只合其中老。别来已是二十年。东望眼将穿。

长忆西湖，尽日凭阑楼上望。三三两两钓鱼舟。岛屿正清秋。　笛声依约芦花里。白鸟成行忽惊起。别来闲整钓鱼竿。思入水云寒。

长忆观潮，满郭人争江上望。来疑沧海尽成空，万面鼓声中。　弄潮儿向涛头立，手把红旗旗不湿。别来几向梦中看，梦觉尚心寒。

潘阆，字逍遥，大名人。因卷入宫廷皇位斗争，两遭追捕，一次入狱。真宗释其罪，以为滁州参军。[1]潘阆一生，身份类似于隐者。他居住杭州时间较长，对杭州风物非常熟悉，而且热爱。这组《酒泉子》在当时极负盛名，尤以“长忆西湖，尽日凭阑”一阕而获时人喜爱。文莹《湘山野录》卷下载：“阆有清才，尝作《忆余杭》一阕，钱希白爱之，自写于玉堂后壁。”杨湜《古今词话》又载：“石曼卿见此词，使画工彩绘之，作小景图。”作为流转于江湖的隐者，潘阆更赏识杭州的山水风光，《酒泉子》即以此为描写中心。不过，都市风情在这里还


潘阆词意图

[1] 王兆鹏《北宋隐逸词人潘阆生平考索》，《文史哲》2006年第5期。

混淆于湖光山色之中。这样的创作，依然只能看作都市风情词的滥觞。

二、都市风情词的兴盛

宋词全面繁荣局面的到来，已经是仁宗朝（1023—1063）的事情了。仁宗即位后，励精图治，社会的繁荣因此也达到了一个新的高度。仁宗在位42年，“号为本朝至平极盛之世”（叶适《水心别集》卷十一《财总论》）。就是在这样一种“太平盛世”的社会环境中，流行于酒宴之间的词再次受到社会各阶层的广泛关注，引起文人士大夫的浓厚创作兴趣，北宋词创作的第一个春天也就来到了。宋人家庭豢养歌儿舞女之风甚盛。北宋初年，太祖“杯酒释兵权”，劝石守信等臣下“多积金，市田宅，以遗子孙，歌儿舞女以终天年。”（《宋史》卷二百五十《石守信传》）因此，北宋君主并不限制臣僚的生活享乐。这是君主控制臣下的一种手段，以此化解上下矛盾。得皇上提倡与怂恿，宋代达官贵人、官吏豪绅家都数量不同地拥有私人的歌儿舞女。词的繁荣有赖于歌儿舞女的应酬、表演和传唱。歌儿舞女、歌词、都市生活，三者密切相关。所以，有关都市风情的描写，也在这个时期大量涌现，形成都市风情描写的第一个创作高潮。

司马光《涑水记闻》卷一亦载太祖语：“多置歌儿舞女，日饮酒相欢，以终其天年。”

第一位大量创作都市风情词的作家是柳永。在传统教育的熏陶下，柳永一生对仕途充满热望，可是，他既没有洞察仕途的敏锐眼光，也没有从政的素质和才能。从本质上来说，柳永只是一个浪漫的文人，一位浪荡的子弟。因此，柳永科举考试多次落第，中举后又沉抑下僚，是理所当然的事情，尽管柳永本人不是这样认识的。个人气质和现实状况都注定柳永在仕途上无所作为，于是，柳永便将更多的精力投注于歌词创作。正是在这个意义上，柳永被后人称为宋代第一位专业词人。柳永笔下描写最多的当然是与歌儿舞女缠绵缱绻的旖旎情景，所谓“幸有意中人，堪寻访。且恁偎红翠，风流事，平生畅”（《鹤

冲天》)。然而，柳永中举前后，既在汴京生活过很长一段时间，又四处奔波，到过当时许多著名的城市，他对仁宗年间各地都市有着深刻的印象。当柳永兴趣稍稍转移，将目光投向自己生活着的非常熟悉的都市，且以"专业作家"的身份进行创作时，都市的风情画面就第一次完整丰富、细腻具体地在歌词中出现了。《倾杯乐》云：

禁漏花深，绣工日永，蕙风布暖。变韶景、都门十二，元宵三五，银蟾光满。连云复道凌飞观。耸皇居丽，嘉气瑞烟葱蒨。翠华宵幸，是处层城阆苑。　龙凤烛，交光星汉，对咫尺鳌山开羽扇。会乐府两籍神仙，梨园四部弦管。向晓色、都人未散。盈万井、山呼鳌抃。愿岁岁，天仗里，常瞻凤辇。

这首词写汴京元宵节繁盛的景象。元宵佳节，禁苑花已繁茂，春日迟迟，和风布暖，整个都市洋溢在节日祥和欢乐的气氛之中。都城里，有宏伟的建筑，宽广的城郭，美丽的花园；还有入夜后欢闹的车水马龙，火树银花的彩灯，悦耳动听的笙歌，缤纷夺目的焰火。总之，词人笔下的汴京富丽堂皇而又繁荣昌盛，充分显示出汴京作为当时中国政治、经济、文化与中外交流中心的宏大气派。词中写元宵佳节的热闹场面，与《东京梦华录》中《元宵》一节、与《大宋宣和遗事》亨集中元宵观灯的描写，非常相似。

孟元老《东京梦华录》卷六："灯山上彩，金碧相射，锦绣交辉。"

汴京风光，频频出现在柳永词中，《透碧霄》上阕写道：

月华边，万年芳村起祥烟。帝居壮丽，皇家熙盛，宝运当千。端门清昼，觚棱照日，双阙中天。太平时、朝野多欢。遍锦街香陌，钧天歌吹，阆苑神仙。

这是汴京平日的景象，依然"壮丽熙盛"。高耸入云的宫阙，遍街欢腾的"歌吹"，美丽如"神仙"般的人物，装饰点缀着都城。这一系列描绘，透露了当时汴京商品经济发达、人民富

庶、上层统治集团寻欢逐乐的历史风貌。《满朝欢》上阕有类似的描写："花隔铜壶，露晞金掌，都门十二清晓。帝里风光烂漫，偏爱春杪。烟轻昼永，引莺啭上林，鱼游灵沼。巷陌乍晴，香尘染惹，垂杨芳草。"这类词篇，不仅是一幅幅生动的都城风景画，同时也是具有历史价值的风俗画。

柳永歌颂帝京，应该还有粉饰太平以邀统治者赏识的目的，其中渗透着柳永对仕途的渴求和热望。王辟之《渑水燕谈录》卷八载："柳三变，景祐末登进士第。少有俊才，尤精乐章。后以疾更名永，字耆卿。皇祐中，久困选调。入内都知史某爱其才而怜其潦倒。会教坊进新曲《醉蓬莱》，时司天台奏老人星见，史乘仁宗之悦，以耆卿应制。耆卿方冀进用，欣然走笔，甚自得意，词名《醉蓬莱慢》。比进呈，上见首有'渐'字，色若不悦。读至'宸游凤辇何处'，乃与御制《真宗挽词》暗合，上惨然。又读至'太液波翻'，曰：'何不言"波澄"！'乃掷之于地。永自此不复进用。""方冀进用"是柳永创作此类都市风情词的主要目的，所以，词里难免有夸大之处，在词语的使用上也显得板滞而缺少生气。

柳永在汴京度过了风华正茂的青年时期，也有过"论槛买花，盈车载酒，百琲千金邀妓"(《剔银灯》)的冶游生活。但他在汴京所受的打击也是一生中最深重的。尽管他在以后的词里不断回忆汴京，多次表示对"神京"的向往，把汴京当成自己的第二故乡，但这种神往与热爱更多的却是眷恋和回忆在那里结识的歌妓舞女。上面列举的《透碧霄》、《满朝欢》的下阕，就充满了对歌妓和酒楼生活的眷恋。柳永都市风情词中频频出现歌儿舞女，其中有对佳人的眷恋，更多的意图是借他人之酒杯，浇自己之块垒。词人的失意自觉或不自觉地渗透到恋情词中，以表达自己对仕途的热望和对眼前处境的不满，发泄内心的怨气。可以设想，假如词人再度春风得意，身世苦痛随之消失，又有新的美酒娇娃相伴，必定是"一日看尽长安花"之得意忘形，而不会对一段旧情眷眷不已。

柳永流落他乡后，写都市风情有时也有相当的功利目的，

但不如在汴京时那么强烈，所以，柳永对杭州、苏州和成都等大都市的观察更为随意，描绘也就更加形象生动。其中当以《望海潮》最为杰出：

> 东南形胜，三吴都会，钱塘自古繁华。烟柳画桥，风帘翠幕，参差十万人家。云树绕堤沙，怒涛卷霜雪，天堑无涯。市列珠玑，户盈罗绮，竞豪奢。　　重湖叠巘清嘉。有三秋桂子，十里荷花。羌管弄晴，菱歌泛夜，嬉嬉钓叟莲娃。千骑拥高牙。乘醉听箫鼓，吟赏烟霞。异日图将好景，归去凤池夸。

自唐朝以来，因写杭州风光而脍炙人口的诗词数量甚多。

柳永在杭州生活过一段时间，对杭州的山水名胜、风土人情不仅有亲身的观赏和体会，而且还深怀热爱之情。他以动人的诗笔，把杭州描绘得雄伟壮观、清幽秀美而又富丽非凡。在短短117字之中，杭州的胜景，钱塘江的涌潮，西湖的荷花，市井的繁荣，上层人士的享乐，下层百姓的生活都一一展现在读者面前。柳永善于抓住具有特征性的事物，用饱蘸激情而又带有夸张的笔调，寥寥数语便笔底生风。上片主要勾画钱塘的“形胜”与“繁华”，大笔浓墨，高屋建瓴，气象万千。写法上由概括到具体，逐次展开，步步深化。开篇三句点出“形胜”、“都会”与“繁华”，以下紧紧围绕这六个字各安排三句，做形象地铺写，境界立即展开：“烟柳画桥”三句写的是“都会”美丽的风景和人烟的茂密，这里垂柳、画桥、风帘、翠幕相互掩映，“十万人家”错落其间。“云树绕堤沙”三句侧重刻画“形胜”，写出钱塘江潮的险峻气势。这里钱塘江“天堑”气势雄伟，波涛卷雪，一望无际，堤岸上云树缭绕，更增添了大好江山的妩媚情调。“市列珠玑”三句突出了杭州城的富庶繁华，这里集市上多“珠玑”之类贵重商品的罗列，家家户户多有“绮罗”之类的奢侈享受，彼此之间在比阔摆富。这样一幅画面，词人也是极尽夸张之能事。但是，由于观察的细腻、描写的真切、语辞的活泼、情感的投入，丝毫没有让人感觉到浮夸。

下片侧重于描绘西湖的美景与游人的欢乐。西湖是杭州城美丽的集萃，是杭州城的象征与代表。苏轼在杭州写西湖的名篇《饮湖上初晴后雨》，脍炙人口，家喻户晓。柳永腾出下片所有的笔墨，集中写西湖，就突出了杭州城的特色，杭州城的神采风韵，玲珑毕现。写法上着眼于“好景”二字，尤其突出“好景”中的人物。“重湖”三句描绘西湖美景，“三秋桂子，十里荷花”是天生的好语言。西湖分内湖和外湖，风景不同，故称“重湖”。西湖周边，有连绵重叠、造型各异的翠绿山峰环绕，妩媚中别具峻峭。南宋康与之有《长相思·游西湖》写两岸的翠峰叠嶂说：“南高峰，北高峰，一片湖光烟霭中。”南宋袁正真也有《长相思》说：“南高峰，北高峰，南北高峰云淡浓。湖山画图中。”这些都可以与柳永的词句对照阅读。何况，这里还有“三秋桂子”飘香，“十里荷花”盛放，人间天堂，绝非溢美。“羌管弄晴”三句写湖面上游乐情景。“钓叟”，代指隐士，泛指墨客骚人；“莲娃”，指陪同游湖的歌儿舞女。[1]晴日里，湖面上随处“羌管”悠悠；入夜后，西湖边依然“菱歌”悠扬，熙熙攘攘，“钓叟莲娃”往来不绝。“千骑拥高牙”写的是州郡长官。高牙，高大的牙旗，代指州郡长官。据说柳永写此词是献给杭州地方长官的，杨湜《古今词话》载：柳永与当时的杭州地方长官孙何原来是布衣之交，柳永到杭州想央求与孙何见面，以博取功名。但是，却被守门人挡驾。于是，柳永创作了这首词，令名妓楚楚在杭州官府的宴会上演唱，并且嘱托说：孙何问起作者是谁，就告诉是“柳七”。中秋节官府宴会，楚楚委婉动听地演唱了这首词，孙何当场就请柳永参加宴会。杭州城这样的繁华盛丽，百姓的安居乐业，都是地方长官治理的政绩。州郡长官不仅有“吟赏烟霞”的儒雅，而且也有了“乘醉听箫鼓”的与民同乐的闲暇。结尾两句归结到本意。柳永谀美杭州城长官，将来回到朝廷，

诗曰：“水光潋滟晴方好，山色空濛雨亦奇。欲把西湖比西子，淡妆浓抹总相宜。”

[1] 莲娃指歌儿舞女，参见诸葛忆兵《“采莲”杂考——兼谈“采莲”类题材唐宋诗词的阅读理解》，《文学遗产》2003年第5期。

也有足够的政绩可以夸耀了。换言之，仕途通达也是意料中的事情。

这首词形象地描绘出杭州天堂般的胜境，艺术感染力很强。相传金主完颜亮听唱“三秋桂子，十里荷花”以后，便对杭州垂涎三尺，因而更加膨胀起他侵吞南宋的野心。宋人谢驿（处厚）有一首诗写道：“莫把杭州曲子讴，荷花十里桂三秋。岂知草木无情物，牵动长江万里愁。”这虽是传说，并不一定可信，但杭州的确优美迷人。特别是经过柳永的艺术加工，把杭州写得更加令人心驰神往。这首《望海潮》，在艺术上几乎超过了前人所有歌颂杭州的诗词。

或云：“此不足以咎柳永也。惟一时士大夫妆点湖山，流连歌舞，致亡中夏，为恨事耳。”

柳永笔下的苏州也是很美的。他在《木兰花慢》中写道：“古繁华茂苑，是当日、帝王州。咏人物鲜明，土风细腻，曾美诗流。寻幽。近香径处，聚莲娃钓叟汀洲。晴景吴波练静，万家绿水朱楼。”词中不仅写到苏州的文明古史，还特别描绘了灵岩山下的采香径。相传当年吴王种香于香山，使美人泛舟于溪中采香。从灵岩山下望，采香径笔直如箭，直通太湖，故又名箭径。然而，今天在采香径里泛舟的已不是馆娃宫里的美人，而是平常的“莲娃钓叟”了。在《瑞鹧鸪》一词里，还特别反映出苏州的富庶：“吴会风流，人烟好，高下水际山头。瑶台绛阙，依约蓬丘。万井千闾富庶，雄压十三州。触处青蛾画舸，红粉朱楼。”此外，柳永歌咏成都说：“地胜异、锦里风流，蚕市繁华，簇簇歌台舞榭。雅俗多游赏，轻裘俊、靓妆艳冶。当春昼，摸石江边，浣花溪畔景如画。”（《一寸金》）《木兰花慢》和《长寿乐》等所咏城市不可确指，也是一片繁华景象。《木兰花慢》说：“倾城，尽寻胜去，骤雕鞍绀幰出郊坰。风暖繁弦脆管，万家竞奏新声。”《长寿乐》说：“是处楼台，朱门院落，弦管新声腾沸。恣游人、无限驰骤，娇马车如水。竞寻芳选胜，归来向晚，起通衢近远，香尘细细。”在柳永笔下，都市风光一一展露。

在都市风情词的兴盛时期，都市的风光人情，不仅仅出现在柳永的笔下，其他词人的创作也多有涉猎。张先《破阵乐》云：

四堂互映，双门并丽，龙阁开府。郡美东南第一，望故苑、楼台霏雾。垂柳池塘，流泉巷陌，吴歌处处。近黄昏，渐更宜良夜，簇簇繁星灯烛，长衢如昼，暝色韶光，几许粉面，飞甍朱户。　　和煦。雁齿桥红，裙腰草绿，云际寺、林下路。酒熟梨花宾客醉，但觉满山箫鼓。尽朋游，同民乐，芳菲有主。自此归从泥诏，去指沙堤。南屏水石，西湖风月，好作千骑行春，画图写取。

这首词描摹杭州城"郡美东南第一"的繁华盛丽，词中一一罗列亭台楼阁、池塘流泉、巷陌街衢、吴歌粉面、西湖风月、宾客游乐等等。结尾"西湖风月，好作千骑行春，画图写取"，与柳永《望海潮》"千骑拥高牙。异日图将好景，归去凤池夸"，有异曲同工之妙。《倾杯 · 吴兴》则写家乡湖州的风貌，词云：

横塘水静，花窥影、孤城转。浮玉无尘，五亭争景，画桥对起，垂虹不断。爱溪上琼楼，凭雕栏、坐久飞云远。人在虚空，月生溟海，寒渔夜泛，游鳞可辨。正是草长蘋老，江南地暖。汀洲日晚。更茶山、已过清明，风雨暴千岩、啼鸟怨。芳菲故苑，深红尽、绿叶阴浓。青子枝头满。使君莫放寻春缓。

垂虹桥、溪边楼、五亭风景、渔舟夜泛，历历在目。家乡风景如画，尤其是到了春日，草熏风暖，深红浓绿，词人更是思恋不已，结尾就嘱托友人"莫放寻春缓"。

值得注意的是，上面列举的柳永和张先词，从形式上看都是慢词。也就是说，都市风情词的兴盛，是伴随着慢词的兴起而兴起的。慢词由于曲调变长、字句增加、节奏放慢，在音乐上的变化更加繁多，悠扬动听。于是，这也就适宜表达更为曲折婉转、复杂变化的个人情感，适宜描写更为细腻具体的风俗人情，适宜展现更为丰富多彩的风光画面。只有在慢词里，词人才能够比较从容地展开都市风情的描写，小令中是没有这样

腾挪铺展的空间的。

第二节　都市风情词的高峰

徽宗年间，都市风情词的创作有了新的动力和诠释，其创作也走向鼎盛。宋徽宗在位期间，为政方针以及处世态度，与北宋历朝君王大异其趣。他没有励精图治的志气，却好大喜功，追求事事超越前王。他一反祖宗“尚俭之法”，公开放纵声色享乐，故朝野享乐之风甚盛。徽宗的许多政策措施和举止行为，对北宋末年的世俗风气影响十分巨大，并直接作用于文艺创作。由于徽宗的提倡和奖赏，在他的周围形成了一个“御用文人”创作圈，词坛上以“大晟词人”为代表。这一批文人的创作相当大的程度上视徽宗的喜恶而转移，是北宋末年世俗风气的最形象表现。反过来，“御用文人”的创作又引导了时代的审美潮流，对奢靡的世风起着推波助澜的作用。

《东京梦华录序》：“辇毂之下，太平日久，人物繁阜。”

一、徽宗朝社会繁荣和大晟词人

徽宗在位 26 年，时间之长在北宋仅次仁宗。北宋政权崩溃之前，在徽宗君臣们的眼中，曾有过一段繁荣似锦的太平时光。社会表面的繁荣景象，给徽宗君臣以极度自信，经常表现为狂妄无知。在臣僚的一片颂谀声中，徽宗飘飘然，确实认为自己可与古圣王比肩。“太平盛世”不仅是当时的一种社会虚像，而且还是徽宗君臣们的一种普遍心理认定。

推而广之，即使政治上受到排挤、打击的“元祐党人”或其他在野的文人士大夫，也没有更深的危机或忧患意识。翻检他们的诗文，大抵只有“官人懵不知，犹喜输租办。兴怀及鳏寡，犹愧吾饱饭”（张耒《柯山集》卷八《寓陈杂诗》）之类对田家生活艰辛困苦的忧虑和“独展《离骚》吊逐臣，尚存残

角报重闉”（李之仪《姑溪居士后集》卷十一《罢官后稍谢宾客》）的贬谪生涯的愤懑及牢骚。其关心的范围和程度，甚至不如梅尧臣、苏舜钦、苏轼、王安石等前辈诗人。

究其原因，这种情况与北宋推行的基本国策以及因此形成的普遍社会心理状态有关。宋太宗说：“国若无内患，必有外忧；若无外忧，必有内患。外忧不过边事，皆可预为之防，惟奸邪无状，若为内患，深可惧焉。帝王用心，常须谨此。”（江少虞《宋朝事实类苑》卷二）不以外患为威胁，而注重对内的统治，是北宋治国的基本方针。这种观念，在北宋时深入人心，成为朝野的共识。徽宗政和八年(1118)，草泽安尧臣上书朝廷，尚云：“中国，内也；四夷，外也。忧在内者，本也；忧在外者，末也。”（徐梦莘《三朝北盟会编》卷二）所以，徽宗年间朝野对日益临近的外族入侵的灭顶之灾，浑然不觉。在这一段时期的文学创作中，很难寻觅到“夕阳无限好，只是近黄昏”的没落感和“山雨欲来风满楼”的动荡不安、大难将临之感。“太平盛世”不仅是徽宗君臣良好的自我感觉，而且隐隐然成为一种普遍的社会心理状态。

即使经历了国破家亡的惨痛，徽宗朝臣僚仍然拒绝深入思索危机的社会原因，依然认定徽宗朝是升平盛世。蔡絛南宋年间回忆说：“大观、政和之间，天下大治，四方向风……天气亦氤氲异常。朝野无事，日惟讲礼，庆祥瑞，可谓升平极盛之际。”（《铁围山丛谈》卷二）这种观念居然是如此的顽固。南宋人都是将徽宗时期作为繁荣鼎盛的太平岁月来怀念，除了故国之思以外，也包含着对其升平繁华的心理认可。如徐君宝妻《满庭芳》回忆说：“汉上繁华，江南人物，尚遗宣政风流。”刘辰翁《永遇乐》说：“宣和旧日，临安南渡，芳景犹自如故。”徽宗时朝廷的诸多重大举措，都是这种观念的衍生物，如铸九鼎、修新乐、祀园丘、祭明堂等等。大晟府的设立，就是这种环境的产物。它深深地影响了一代的社会风气，也直接影响了文学的创作。

宋徽宗崇宁四年(1105)九月，朝廷以新乐修成，赐名《大

晟》，特置府建官，“朝廷旧以礼乐掌于太常，至是专置大晟府。……礼乐始分为二”（《宋史》卷一二九《乐志》）。这是宋代音乐发展史上的一个里程碑，是北宋词阶段性的重大事件。府中网罗一批懂音乐、善填词的艺术家，一时形成创作风气。后人称他们为“大晟词人”。大晟府罢于宣和七年（1125）十二月，前后历时二十余年。在这一段时期内，任职大晟府的艺术家人数众多。在保存至今的史料中姓名可考的大晟府职官，仍有29人之多。[1]这与当时大晟府设置的规模、任职的人数相比，已是沧海一粟。而这姓名可考的29人中，仅7人有词留传，被收入《全宋词》中。这7人是：周邦彦，字美成，号清真居士，存词186首；晁端礼，字次膺，存词142首；万俟咏，字雅言，号大梁词隐，存词27首（不包括残句）；晁冲之，字叔用，存词16首；田为，字不伐，存词6首；徐伸，字干臣，存词1首；江汉，字朝宗，存词1首。7人存词共计约360余首。

“大晟词人”指凡被任命为大晟府职官、有词作传世的词人。

大晟府是点缀升平的产物，设立的根本宗旨就是“功成作乐”、粉饰太平。蔡京等推荐文人或音乐家入大晟府，其目的是要他们制作颂歌，“以文太平”。李昭玘《晁次膺墓志铭》记载说：大晟乐修成后，朝廷因为“八音克谐，人神以和，嘉瑞继至”，于是诏“宜德能文之士，作为辞章，歌咏盛德，铺张宏休，以传无穷”（《乐静集》卷二十八）。晁端礼就是在这样的特殊背景下被任命为大晟府按协声律官。王灼《碧鸡漫志》卷二载：万俟咏在徽宗政和初任职大晟府制撰之职，就请求“以盛德大业及祥瑞事迹制词实谱”。朝廷同意他的请求，“有旨依月用律，月进一曲”。《铁围山丛谈》卷二载：江汉任职大晟府制撰，其职责是“遇祥瑞，时时作为歌曲焉”。朝廷置府用人的意图十分明确。傅察《代周文翰谢赐大晟乐表》中的一段话，是对设立大晟府宗旨的说明：

[1] 诸葛忆兵《徽宗词坛研究》，北京出版社2001年版，第3页。

象成作乐，用锡予于庶邦；观德乡方，将训齐于多士。……恭惟皇帝陛下盛德难名，丰功莫拟。辟土疆于万里，播声教于百蛮。用律和声，究六经之妙旨；以身为度，考三代之遗音。……将易俗以移风，因审音而知政。臣敢不布宣德意，敕厉邦人。损益更张，于以识圣神之治。铿锵节奏，非徒为歌舞之容。（《忠肃集》卷上）

这段话有几层意思：第一，功成作乐。徽宗是盛德之君，所治理的社会，天下太平，所以，制作新乐，传播四方。第二，借音乐纯正的感染力，达到“移风易俗”的教化目的。第三，通过音乐，“布宣德意”，歌颂徽宗的丰功伟绩。从大晟府的设立及其作为来看，“移风易俗”只是一句冠冕堂皇的空话，“布宣德意”才是其实质所在。

二、大晟词人都市风情词创作盛况

北宋末年社会繁华、都市繁荣的景象，是真正可以拿得出手的太平盛世、帝王政绩的直接证据，因此也时常成为大晟词人谀颂词中的背景描绘。时人的笔记和绘画对北宋末年的都市经济繁荣有许多记载和描绘，大晟词人则以诗的语言重现这一幅幅历史画卷。万俟咏《雪明鳷鹊夜慢》说：

望五云多处春深，开阆苑、别就蓬岛。正梅雪韵清，桂月光皎。凤帐龙帘萦嫩风，御座深、翠金间绕。半天中、香泛千花，灯挂百宝。　圣时观风重腊，有箫鼓沸空，锦绣匝道。竞呼卢、气贯调欢笑。暗里金钱掷下，来侍燕、歌太平睿藻。愿年年此际，迎春不老。

此调属大晟新声。陈元靓《岁时广记》卷十一引《复雅歌词》说：“景龙楼先赏，自十一月十五日便放灯，直至上元，

谓之预赏。万俟雅言作《雪明鳷鹊夜慢》。”词的上阕从描写清丽皎洁的元月灯节前后的夜景入手，烘托“香泛千花，灯挂百宝”的赏灯主题。节日的京城，盛装打扮，灿烂光辉，如同仙境蓬莱。临近元宵节，春意弥漫，梅花映雪，月光皎洁。以皇帝的宫殿为中心，彩灯高挂，绚丽的色彩映透了半天。下阕则转换角度，突出节日里汴京的繁荣喧闹。徽宗时“上元节烧灯盛于前代，为彩山峻极而对峙于端门”（《铁围山丛谈》卷一），“奇术异能，歌舞百戏，鳞鳞相切，乐声嘈杂十余里，击丸蹴鞠，踏索上竿”（《东京梦华录》卷六）。平民百姓、王公贵族，以至少女闺妇，都成群结队，拥挤于喧腾的人群中，花团锦簇，“锦绣匝道”，目不暇接。中间杂以鼓乐声唱、杂耍表演、呼卢赌博，欢笑声沸天盈地。万俟咏形象地再现了这一幕幕场景，旨在歌颂“太平睿藻”，与民同乐。

万俟咏另有《凤皇枝令》咏景龙门灯节窃杯女子一事，自序云：“景龙门，古酸枣门也。自左掖门之东为城南北道，北抵景龙门。自腊月十五日放灯，纵都人夜游。妇女游者，珠帘下邀住，饮以金瓯酒。有妇人饮酒毕，辄怀金瓯。左右呼之，妇人曰：妾之夫性严，今带酒容，何以自明。怀此金瓯为证耳。隔帘闻笑声曰：与之。”词如下：

人间天上，端楼龙凤灯先赏。倾城粉黛月明中，春思荡，醉金瓯仙酿。　一从鸾辂北向，旧时宝座应蛛网。游人此际客江乡，空怅望。梦连昌清唱。

关于徽宗年间“窃杯女子”的故事，《大宋宣和遗事》有另外一种说法：宣和间，上元张灯，许士女纵观，各赐酒一杯。一女子窃所饮金杯，卫士见之，押至御前。女诵《鹧鸪天》云：“月满蓬壶灿烂灯，与郎携手至端门。贪看鹤阵笙歌举，不觉鸳鸯失却群。　天渐晓，感皇恩。传宣赐酒饮杯巡。归家恐被翁姑责，窃取金杯作照凭。”徽宗大喜，以金杯赐之，令卫士送归。

万俟咏所记载的，应当是“窃杯女子”故事的原型；《大宋宣和遗事》的记载，则是经过艺人加工的。再为之填写上《鹧鸪天》词，使这个故事平添了文学浪漫的色彩。两首词对照阅读，首先突出的都是京城元宵灯夜前后的极度繁华热闹，无论是满城的“龙凤灯”，还是“倾城粉黛”，或者是帝王赐金杯饮酒，乃至整个窃杯的故事，都是围绕着这个主题的。这些词客观上让人们对北宋末年京师的繁盛多一层感性认识。

《大宋宣和遗事》是小说。

上元灯节是当时一年中最繁华热闹的节日，大晟词人颂圣之作多以此为题，都市繁华的风貌也在这类题材的词作中得到全面的展现。如：

> 帽落宫花，衣惹御香，凤辇晚来初过。鹤降诏飞，龙擎烛戏，端门万枝灯火。满城车马，对明月、有谁闲坐。任狂游，更许傍禁街，不扃金锁。　　玉楼人、暗中掷果；珍帘下、笑着春衫袅娜。素蛾绕钗，轻蝉扑鬓，垂垂柳丝梅朵。夜阑饮散，但赢得、翠翘双亸。醉归来，又重向、晓窗梳裹。（晁冲之《上林春慢》）

> 阆苑瑶台路暗通。皇州佳气正葱葱。半天楼展朦胧月，午夜笙歌淡荡风。　　车流水，马游龙。万家行乐醉醒中。何须更待元宵到，夜夜莲灯十里红。（晁端礼《鹧鸪天》）

朱弁《续骫骳说》说，晁冲之的《上林春慢》“词虽非绝唱，然句句皆是实事，亦前所未尝道者，良可喜也”。歌功颂德的创作宗旨使这些作品显得平庸乏味，实录性是这类描写元宵、反映都市风情词作的显性特征，也是这类作品的特殊贡献。大晟词人的这一类作品都可以从这个角度去认识。

《唐宋诸贤绝妙词选》卷七说万俟咏“崇宁中充大晟府制撰，依月用律制词，故多应制”。

万俟咏在大晟府时间较长，所以，其节序应制颂圣的词作最多，对都城一年四季的繁荣都有所表现。其《恋芳春慢》咏

寒食节前后之景说：

> 蜂蕊分香，燕泥破润，暂寒天气清新。帝里繁华，昨夜细雨初匀。万品花藏四苑，望一带、柳接重津。寒食近，蹴踘秋千，又是无限游人。　　红妆趁戏，绮罗夹道，青帘买酒，台榭侵云。处处笙歌，不负治世良辰。共见西城路好，翠华定、将出严宸。谁知道，仁主祈祥为民，非事行春。

这首词的创作目的与元宵词相同，都是歌颂“帝里繁华”。寒食和清明是连在一起的节日，京城士女有踏青之类的游春活动，道路上处处“红妆”、“绮罗”，酒家“青帘”点缀，“笙歌”绕耳悠扬。城里野外，到处是“游人”，与大好春光里喧闹的燕子、蜜蜂、秋千、台榭，相互映衬，构成一幅烂漫春光图。词人的《三台》咏清明节之景物，第二叠说：“乍莺儿百啭断续，燕子飞来飞去。近绿水，台榭映秋千，斗草聚、双双游女。饧香更、酒冷踏青路。会暗识、夭桃朱户。向晚骤、宝马雕鞍，醉襟惹、乱花飞絮。”《明月照高楼慢·中秋应制》咏中秋节景物，上阕写道：“平分素商，四垂翠幕，斜界银潢。颢气通建章。正烟澄练色，露洗水光。明映波融太液，影随帘挂披香。楼观壮丽，附齐云、耀绀碧相望。”中秋佳节，词人重笔描写的是银河素淡、“绀碧”澄澈、桂子飘香的景色，以及宫廷夜宴的欢庆。京城这一切秀丽的景色和繁华的景象，都让人“疑在仙乡”。与宋人的史料和笔记对照，大晟词人有关汴京繁华兴盛的描写，并无过分夸张。

此外，徽宗年间都市经济繁荣，陆路、水路交通都较发达。北宋朝廷与周边国家保持着频繁的来往关系，如高丽就多次遣使汴京，朝廷还将“大晟乐”及乐器赠与高丽。大观元年（1107），朝廷增设浙、广、福建三路市舶司提举官，“掌蕃货、海舶、征榷、贸易之事，以来远人、通远物”（《宋史》卷一百六十七《职官志》）。自古中原皇帝都将自己视为中央帝

国，将国际交往视为附属国的朝贡。这是“圣王”政绩的一种表现，同样表现了当时都市的一种风貌。大晟词人曾以此题材入词，晁端礼的《鹧鸪天》说：

> 万国梯航贺太平，天人协赞甚分明。两阶羽舞三苗格，九鼎神金一铸成。　　仙鹤唳，玉芝生。色茅三脊已充庭。翠华脉脉东封事，日观云深万仞青。

晁端礼，熙宁六年(1072)进士及第，为官仅10年，元丰末即被废罢。元符三年(1100)徽宗即位时，晁端礼已经55岁，家居近20年。大约词人静极思动，一直在寻找机会重入仕途。直到68岁临终那一年，新燕乐修成，朝廷需要更多的粉饰太平、点缀现实的御用文人，政和三年（1113）他才被荐入京，以撰写谀颂词献媚君王、权臣，得以授官大晟。他回答蔡京的问候说：“未尝不欲仕也，特以罪负斥伏，若将终身。不意倒屣扫门，乃在今日。”（李昭玘《晁次膺墓志铭》）充分流露出仕途求进的渴望。这一段经历很不光彩，李昭玘为其撰《墓志铭》，大约在其卒后不久，徽宗在位蔡京柄政的时候，故以晁端礼暮年得蔡京之荐、再度授官一事为荣，津津乐道。晁说之为他撰《墓表》，已是南宋初年（建炎二年九月），则曲为之辩，说政和三年晁端礼被荐入京，“不知公者谓公喜矣，知公者谓公耻之”（《景迂生集》卷十九《宋故平恩府君晁公墓表》）。晁说之的说法是没有根据的。晁端礼的求进手段就是撰写颂词以献媚，“会禁中嘉莲生，分苞合跗，夐出天造，人意有不能形容者。公效乐府体，属辞以进，上览之称善”（李昭玘《晁次膺墓志铭》）。词名《并蒂芙蓉》。晁端礼又为新补徽调曲《黄河清》、《寿星明》撰词，也大得徽宗欢心，因此才有大晟府按协声律的任命。这首词吟颂“万国梯航”、贡品“充庭”的盛况，显示了徽宗年间国际交流的盛况。晁端礼最早接触到这样的题材，在宋词中十分罕见。

晁端礼有《鹧鸪天》十首，都是颂汴京繁华太平的。

三、都市风情词的实践意义

宋词天然俚俗的风貌和写艳情的创作主流倾向，都与正统的以雅正为依归的审美传统大相径庭。词人所接受的传统教育，历史和社会潜移默化所赋予他们的审美观念，都在他们欣赏、创作歌词时，发挥自觉或不自觉的作用。努力摆脱俚俗粗鄙、复归于风雅正途，便成了宋代词人急迫而不懈的追求。在宋词的流变过程中，贯穿着一条"雅化"的红线。词的"雅化"之努力，另一方面也就是"尊体"的需求。词原来被目之为"小技"、"小道"，大晟府设立后，它从民间和文人手中转为国家乐府的正规创作，词体日益尊隆。与其品位提高相适应，词的题材和内容必须有相当的改变，方能真正登上大雅之堂。吟咏升平、歌颂盛世的都市风情词，被认为是表现了时代的重大题材。徽宗时御用文人便以此入词，以求改变词的品格和风貌。

大晟词人以前，一些描写都市风情、歌颂太平盛世的词作，向来受到一致肯定。如柳永词以"骫骳从俗"、"词语尘下"而备受斥责，然其中一小部分再现承平盛世的作品，却屡受称赞。范镇说："仁宗四十二年太平，镇在翰苑十余载，不能出一语歌咏，乃于耆卿词见之。"（祝穆《方舆胜览》卷十一）黄裳说："予观柳氏乐章，喜其能道嘉祐中太平气象，如观杜甫诗，典雅文华，无所不有。"（《演山集》卷三十五《书〈乐章集〉后》）将吟咏太平的歌词与杜甫诗相提并论，品位已极尊崇。黄裳是北宋最早以"诗教"解说和规范歌词创作的作家，他的《演山居士新词序》完全用"赋比兴"之义解释歌词创作，认为自己的词作"清淡而正，悦人之听者鲜"（《演山集》卷二十）。如此重视词作思想内容的作家，肯定并高度评价歌颂太平之作，代表了时人对这一类型题材作品的态度。后人重读宋代词人的都市风情词，觉得多数作品阿谀夸张，令人肉麻。然对当时的词人来说，则心安理得地认为自己正在描写时代的重大题材，以词服务于现实政治，发挥歌词的社会和政治效用。都市风情词这样的社会效用，某种程度上

可与汉大赋相媲美。汉大赋铺张弘丽、空泛堆砌、劝百讽一，却一定程度上适应了当时的社会需要，歌颂了大一统的汉王朝。

总而言之，都市风情词的创作主观上有扩大词的社会效用的意图。在他们手中，词不仅仅描写男女艳情，局限于“艳科”的狭小范围，只是作为娱乐工具；而且还直接服务于现实社会政治，与诗文一样肩负起沉重的社会使命。北宋词人的这种作为，正悄悄改变着词的内质成分，为南宋词的更大转移做好铺垫。“辛派词人”以歌词为抗金斗争的号角，最大限度地发挥歌词服务于现实社会的功效，这样的创作表现并非突如其来。从歌词内部，也可以寻觅其嬗变演化的轨迹。苏轼之后，大晟词人的作为，具有相当的承上启下的作用。这便是大晟词人都市风情词的实践意义。

都市风情词的创作，因此具有了“尊体”的意义。

第三节　都市风情词的变迁

南宋社会动荡，南北战争不断。横亘在词人心头永远的痛是北方半壁河山的沦落，是异族的随时入侵和随意蹂躏。南宋一百多年的历史，中间虽然因为“绍兴和议”、“隆兴和议”的签订而获得相对的和平安宁，但是，南宋小朝廷始终也没有摆脱异族入侵的巨大威胁，南宋士人始终也无法抹平国破家亡的伤痛。都市风情词的创作意图，是为了点缀太平盛世、讴歌君王功绩的。南宋社会的情景，使都市风情词失去了创作的现实基础，其变化是必然的。

南宋都市风情词的创作可分为两种情况：一是延续北宋创作模式，以词写个人享乐生活，都市风情作为享乐生活的背景出现；二是将南宋都市风情和北方沦陷领土相比照，批判苟安江南、不思进取、文恬武嬉的社会现状。

一、续写都市享乐风貌

歌词产生于享乐富贵的生活，南宋民族危亡的现实逼迫歌

词的创作随之改变。然而，时局稍稍平稳，生活一旦恢复常态，人们日常生活中便免不了有歌舞酒宴之类的寻欢作乐，词的创作因此也故态复萌。作为享乐生活的背景，都市风情也再度出现在南宋词人的笔下。高宗曾经非常赏识俞国宝的《风入松》，词云：

一春长费买花钱，日日醉湖边。玉骢惯识西湖路，骄嘶过、沽酒垆前。红杏香中箫鼓，绿杨影里秋千。　暖风十里丽人天，花压鬓云偏。画船载取春归去，余情寄、湖水湖烟。明日重携残酒，来寻陌上花钿。

周密《武林旧事》卷三记载这首词的本事说：淳熙间，太上皇高宗“御舟经断桥，桥旁有小酒肆，颇雅洁，饰素屏风，书《风入松》一词于上”。高宗“驻目称赏久之，宣问何人所作，乃太学生俞国宝醉笔也”。高宗“笑曰：此词甚好，但末句未免儒酸，因为改定，云‘明日重扶残醉’。则迥不同矣。即日命解褐”。淳熙年间，高宗退居德寿宫已久，过着优游自在的太上皇生活。此时，“隆兴和约”签定已经有相当的时日，南北相安无事。作为退位的皇帝，高宗最喜欢看见的是天下太平、社会安宁、生活富庶的情景，俞国宝的《风入松》迎合了高宗这种特殊心态，所以大得赞赏。词写西湖游春的景象，以及西湖秀丽的风光。临安是南宋的都城，可以被视作南宋都市的缩影。春天的时候，西湖暖风十里，红杏绿杨掩映，隐隐箫鼓，秋千摇荡。游春的丽人错落其间，湖面上画船来往，一幅安居乐业的太平景象，高宗当然喜欢。这首词所写的杭州城风情风貌，与北宋所写没有什么不同，已经很难看到战争留下的痕迹或阴影。

林升《题临安邸》：“山外青山楼外楼，西湖歌舞几时休？暖风熏得游人醉，直把杭州当汴州。”

写节日风情的词作，也有许多类似于北宋的创作。如：

月华灯影光相射，还是元宵也。绮罗如画，笙歌递响，无限风雅。　闹蛾斜插，轻衫乍试，闲趁尖耍。百年三万六千夜，愿长如今夜。（扬无咎《人月圆》）

夕阳影里东风软，骄马趁香车。看花妆镜，藏春绣幕，百万人家。　夜阑归去，星繁绛蜡，珠翠鲜华。笙歌不散，疏钟隐隐，月在梅牙。（史浩《人月圆·元宵》）


元夜放灯图

元宵节。凤楼相对鳌山结，鳌山结。香尘随步，柳梢微月。　多情又把珠帘揭。游人不放笙歌歇，笙歌歇。晓烟轻散，帝城宫阙。（张孝祥《忆秦娥·元夕》）

这些词都比较纯粹地描写元宵佳节都市的繁华盛丽，其宗旨同样是歌颂"政简物阜"的帝王圣绩。绮罗成群，笙歌遍地，香车出游，彩灯斗艳，士女往来，风景如画，这一幕幕情景，与北宋词的描写并无二致。但是，与北宋词比较，南宋节序词中歌颂圣恩、粉饰太平的因素明显淡化。其中很少直接涉及歌颂的字句，只是含蓄地点出"帝城宫阙"。这与北宋同类作品之雀跃欢呼、再三致意有很大的不同，词人们毕竟生活在苟安江南的小朝廷。

二、寄寓故国深沉怀恋

南宋更多的词人，无法忘记北方大好河山，在欢腾喧闹的节日里，引发出的却是对故国的深情怀恋，对现实的不满，甚至表现为对现实的激烈批评。这些节序词，就为南宋的都市风情描写增加了特殊的时代色彩，带上了那个历史时期的深深烙

印。李清照传世名作《永遇乐》，是这类词的杰出代表：

落日熔金，暮云合璧，人在何处。染柳烟浓，吹梅笛怨，春意知几许。元宵佳节，融和天气，次第岂无风雨。来相召、香车宝马，谢他酒朋诗侣。　中州盛日，闺门多暇，记得偏重三五。铺翠冠儿，捻金雪柳，簇带争济楚。如今憔悴，风鬟霜鬓，怕见夜间出去。不如向、帘儿底下，听人笑语。

刘辰翁《永遇乐》词序："诵李易安《永遇乐》，为之涕下。"

这首词写元宵佳节"试灯无意思，踏雪没心情"的恶劣情绪，这是词人饱经忧患离乱的中年生活的真实写照。历史上的兴衰巨变与个人身世沉浮之感，隐现于字里行间。今年的元宵节是一个晴朗的好日子，从傍晚时刻"落日熔金"的余辉灿烂中，可以知道这一天的阳光明媚。晴爽暖和的天气，为元宵节入夜游玩赏灯提供了良好的环境。有了这一伏笔，才有了以下的"元宵佳节，融和天气"，有了"来相召、香车宝马，谢他酒朋诗侣"。天色渐渐昏暗，暮色连成一片的时候，元宵节欢乐的序幕也应该缓缓拉开。此时，词人突然插入"人在何处"的冷冷一问，终止了对元宵节可能到来的欢乐的描写，扭转了全词的格调气氛。国破家亡，心情悲苦，神志恍惚，一时间竟不知自己置身何处。这是词人南渡之后心灵遭受重创的具体表现。于是，前文的"暮云合璧"就成为一种黑压压的环境逼迫，全词低沉悲苦的格调也因此奠定。周围的景物，依然在表示着春天脚步的临近。烟雾弥漫在新绿的柳条之间，四处又传来"吹梅笛怨"的声响，那是在告诉人们梅花已经盛开绽放，节日的气氛越来越浓郁了。当词人的情绪有可能因此走向欢快之际，词人第二次插入冷冷的一问："春意知几许"。到底酝酿了多少"春意"？"春意"又能持续多长时间？个人还能享受多少"春意"的快乐？这都是面对春天美景词人所要担心的。具体地说，今天果然是"元宵佳节，融和天气"，但谁能保证转眼之间不会有狂风暴雨？词人提出第三个疑问时，将自己的担忧就全盘托出了。因为这都是词人亲身经历的。南渡之前，她有过安定宁静、幸福快乐的生

活，那时候，李清照又怎么会预料到后来有这样一场国破家亡、背井离乡的灾难呢？生活中有过这么一次翻天覆地的变化，词人对眼前的快乐还能抱有多少信心？情绪的跌宕起伏，昭示了词人精神遭受磨难的过程。眼前的生活虽然渐趋稳定，但是词人精神上背负着如此重负，自然再也没有心情寻欢作乐了，"来相召、香车宝马，谢他酒朋诗侣"，就是理所当然的了。与这些"酒朋诗侣"比较，词人不是那样容易忘记苦难。

下片回顾南渡之前的快乐生活，点明心情如此悲苦的真实原因，抒写南渡后今昔盛衰之感。过片，回忆"中州盛日"。中州，代指汴京，代指南渡前的欢乐时光。当时，闺中有的是闲暇时间，于是，在"三五"元宵的时候，心情格外放松，不放过所有的寻求快乐的机会。李清照当年同样是精心化妆打扮。"铺翠冠儿"和"捻金雪柳"都是宋时元宵节妇女应时妆饰物，穿戴得如此盛丽时尚，李清照簇拥在欢快沸腾的人群中，那是何等的快乐啊！相对南渡之后的凄凉情景，人已憔悴，"风鬟霜鬓"，哪有心情夜间出去赏灯。不但没有心情出去，而且还"怕"提起夜间出去。灯市如果一如南渡之前繁盛，便叫人愤慨经历了亡国苦痛的同胞没有心肝，只知苟且偷安，图得眼前的一时欢乐；灯市如果已经萧条不如往昔，更引起词人今昔不同、故国沦亡的悲伤。无论哪种情况，都是此时此刻李清照所"怕"见到的。受到伤害的心灵，对现实社会有了一种难言的恐惧。"不如向帘儿底下，听人笑语"，是在婉转地告诉读者，词人再也没有"笑语"，也没有"笑语"的心情。

这首词中"香车宝马"、"酒朋诗侣"和"铺翠冠儿"、"捻金雪柳"、"簇带争济楚"等等，展现了南北宋元宵节日都市类似的热闹场景，词人的心境却大不相同。在词中，都市风情的描写，一笔带过，成为悲苦情绪的背景衬托。文及翁《贺新郎》说："一勺西湖水。渡江来、百年歌舞，百年酣醉。回首洛阳花世界，烟渺黍离之地。"李清照《永遇乐》所寓含的批判旨意与之相似。

都市风光词抒情的重心已经转移。

这种故国之思在南宋遗民节序词中显得更为突出，刘辰翁《卜算子 · 元宵》云：

不是重看灯，重见河边女。长是蛾儿作队行，路转风吹去。　　十载庆元宵，满耳番腔鼓。欲识尊前太守谁，起向尊前舞。

词人当然是不屑于“满耳番腔鼓”，正如词人另一首《柳梢青》中所说：“笛里番腔，街头戏鼓，不是歌声。”词人的心情也是悲苦的。然而，这却写出了宋末元初都市风情的新场景：异域文化色彩浓厚了。

南宋都市风情词，渐渐偏离了都市风貌、风俗的描写，更多地寄寓了时代和社会的慨叹。从这一个角度来看，应该是都市风情词的衰落。歌词本来就是与富贵享乐的都市生活密切关联。南北宋的社会变迁，打破了和平享乐的生活场景，南宋词人无法真正摆脱半壁江山沦落异族之手的愁恨，都市风情词随之演变是非常自然的。两宋都市风情词相比较，北宋侧重客观景象的描述；南宋注重主观情感的抒发。侧重客观描述，易流于肤浅表面化；注重主观情感抒发，就为读者提供了更多的深入回味的内容。换到这样一个立场讨论问题，南宋都市风情词又有了自己新的开拓，是对北宋都市风情词创作的一种推进。词的历史，就是在这样矛盾纠葛中演化变迁。

思考题：

1. 都市风情画面，为什么成为唐宋词描写的特殊对象？
2. 第一位大量创作都市风情词的作家是谁？他在都市风情词方面有怎样的创作业绩？
3. 都市风情词创作的高峰为什么出现在徽宗年间？
4. “大晟词人”创作的都市风情词，在词史上有什么特别的实践意义？
5. 南宋都市风情词的创作发生了哪些新的变化？
6. 青楼楚馆与都市风情词有什么独特关系？

第五章　乡村田园

在农业文明时代，与人们生活紧密相关的乡村田园一直是文学作品观照的对象。我国第一部诗歌总集《诗经》，就收录了不少涉及乡村风物与农事活动的诗歌，如《魏风 · 伐檀》、《豳风 · 七月》、《大雅 · 生民》、《周颂 · 良耜》等篇章，都是对先秦时代农耕生活的反映。至晋宋之际，田园诗正式登上诗坛，其创始人陶渊明，最先揭示了乡村田园给人带来的审美愉悦，首次发掘出乡村田园对于士人特有的精神家园意义。这两方面的开拓，在后世都得到继承和发扬。到唐代，出现了影响深远的山水田园诗派，以王维、孟浩然为代表的山水田园诗人，以“语淡而味终不薄”（沈德潜《唐诗别裁集》卷一）的隽永诗句，描绘出一幅幅恬淡闲适的乡村图景。宋代田园诗的数量在唐代的基础上更是急剧上升，苏轼、范成大、杨万里等人都是乡村田园诗歌的创作大家。

受田园诗的影响，唐宋词中也出现了描绘乡村田园景象的作品，中唐诗人刘禹锡的《竹枝词》曾写道：“山上层层桃李花，云间烟火是人家。银钏金钗来负水，长刀短笠去烧畲。”如果这是词的话，大概可算是最早的乡村田园词了，但这篇作品属诗属词尚难断定，姑且存而不论。五代时花间词人孙光宪写的《风流子》（茅舍槿篱溪曲），则毫无疑问是真正的乡村

在宋词发展史上，苏轼、辛弃疾对乡村田园词的贡献最为突出。

景物词，只是这样的作品在晚唐五代甚至北宋初期都相当稀少。直到苏轼手中，乡村田园词的创作格局才逐渐形成。苏轼突破了此前词作多写男女恋情的局限，缘事而发，拓展了词的题材，乡村田园风物也成为词作的审美对象。他在徐州写的五首《浣溪沙》，就用定格联章的形式，描绘乡村之景与农家之乐，奠定了乡村田园词的基本格局。但北宋后期词坛，占主流地位的仍是传统的言情之作，乡村田园词发展缓慢。进入南宋，乡村田园词的创作才逐渐繁荣，作者与作品的数量都有所增加，其中最突出的词人是辛弃疾。与苏轼相比，辛弃疾的乡村田园词不仅数量更多，而且对乡村生活的表现也更为深广。与苏轼"走马看花"式的乡村观感不同，辛弃疾在农村生活了二十多年，他熟悉农作物的生长、农民们的生活，乡村的风土人情在他的词世界里多姿多彩、栩栩如生。

无论从数量还是从内容来看，唐宋时期的乡村田园词都远没有同时期的乡村田园诗兴盛。

虽然有苏轼、辛弃疾等大词人介入其中，但唐宋时期的乡村田园词还是远没有同时期的乡村田园诗兴盛。从数量上说，苏轼有田园诗 200 余首，乡村田园词却不超过 10 首；辛弃疾的 600 多首词中，乡村词只占 25 首。[1]范成大是南宋著名的田园诗人，他的组诗《四时田园杂兴》六十首享誉后世，但乡村田园词却只有寥寥二、三首。可见宋代文人以乡村田园入诗多而入词少。另外，宋代田园诗涉及乡村景物、农事劳作、日常生活的方方面面，表现生活的深度和广度，远为乡村田园词所不及。诗中对乡村天灾人祸的真实描绘、对农民苦难辛酸的深切同情，更是乡村田园词所缺乏的内容。这种差异，与词体产生的背景及"诗庄词媚"的文体分野有关。唐宋词乃是都市娱乐文化、市民文化的产物，早期词作多描绘都市化的生活场景，多吟咏"绮筵公子"、"绣幌佳人"的生活情态，自然很少触及乡村生活。此外，在唐宋人眼里，诗乃言志之作，故诗中多表达胸中壮志、反映社会现实的内容；而词是娱情之章，在题材上侧重于表现恋情、

[1] 顾之京《辛弃疾农村词篇什探究》的统计，《河北大学学报》1987 年第 3 期。

离别、闲愁等个体人生的体验。因此，虽同样是抒写乡村田园，诗人们既品味着乡村怡人的风物，也同情农家生活的艰难，他们笔下的田园有苦有乐、有宁静和谐也有骚动冲突；词人们则更多表达对乡村进行审美观照时的个体精神愉悦，他们笔下的田园多恬淡闲适、怡然自得。如果细分，唐宋词人面对乡村涌动的愉悦感主要有两个层面：一是眼底的愉悦，这是指乡村田园进入词人们的审美视界后，乡村风物、田园景致带给人的感官愉悦；二是心底的愉悦，这是指乡村田园作为古代士人设定的与尘世相对的理想生活界域，因投射了与世无争、远离烦恼等人们渴望的人生特质而带给人的精神愉悦。

乡村田园带给词人的愉悦感主要包括感官愉悦和精神愉悦。

针对上述唐宋乡村田园词所体现的主要特色，下面着重从乡村田园的审美价值及乡村田园的精神家园意义这两个层面解读唐宋词中的此类作品，共同畅游远离尘世喧嚣的中国古代乡村田园，体会其中动人的艺术魅力。

第一节　作为审美对象的乡村田园

从陶渊明开创田园诗起，“犬吠深巷中，鸡鸣桑树颠”（《归园田居》之一）等独具乡村特色的自然风光，与“晨兴理荒秽，带月荷锄归”（《归园田居》之三）等乡村常见的农事活动，就一直是乡村田园作品的主要内容。同样，唐宋词人对乡村田园进行审美观照时，也留下了许多描绘乡村景物和农家生活的优美词章。

陶渊明是我国文学史上田园诗派的开创者，他的《归园田居》五首以其特有的乡土气息传达了诗人对淳朴、宁静的生活理想的追求。

一、乡村之美

当晚唐五代词人的审美视界还多集中在城市的时候，花间词人李珣已经突破这一局限，他的17首《南乡子》词中提到

李珣《南乡子》："相见处，晚晴天。刺桐花下越台前。暗里回眸深属意。遗双翠。骑象背人先过水。"描绘了典型的岭南风物。

"刺桐花"、"骑象"、"孔雀"、"椰子酒"等岭南风物，表明词人的笔触已不仅仅停留在都市风情。但李珣词的这些乡土风物，仅仅为陪衬人物活动而设，并非专意吟咏乡村。与此相比，另一位花间词人孙光宪的《风流子》则可谓典型的乡村词，是唐宋词中较早描写乡村景物的佳作：

> 茅舍槿篱溪曲。鸡犬自南自北。菰叶长，水葓开，门外春波涨渌。听织。声促。轧轧鸣梭穿屋。

词人开篇即以茅舍、槿篱、鸡犬等物勾勒出视线中的主要场景，乡村农家的气息扑面而来。接下来三句写茅舍外的环境，紧扣菰叶、水葓、春水等乡村景物展开描述，是实写词人的视觉。最后三句以繁忙的织机声暗示茅舍内的人正在辛勤劳作，通过听觉虚写村妇的活动。词作以茅舍为中心，视听结合、虚实相生，巧妙描画出一幅农舍春光图。花间词惯以富丽精工的笔法展现女性的容貌服饰及其离别相思，但孙光宪此词却以清新的格调、白描的笔法摹写乡村风物，可谓花间词中的异调。故李冰若《花间集评注》评论此词说："《花间集》中忽有此淡朴咏田家耕织之词，诚为异采。盖词境至此，已扩放多矣。"孙光宪"扩放"词境，以乡村田园入词，诚然功不可没，可惜他的乡村田园词仅此一首，未能对此题材广加开拓。

李珣、孙光宪之后，宋初词坛虽然名家名作层出不穷，但几十年间乡村词几乎无人涉猎。直到北宋中叶的苏轼，才开创了乡村田园词的新局面。他的《鹧鸪天》词就是描绘乡村景致的篇章：

> 林断山明竹隐墙。乱蝉衰草小池塘。翻空白鸟时时见，照水红蕖细细香。　村舍外，古城旁。杖藜徐步转斜阳。殷勤昨夜三更雨，又得浮生一日凉。

与孙光宪词中"春波涨渌"、生意盎然的乡村风景不同，此词中

的"乱蝉衰草"、"村舍"、"古城"、"斜阳"等语透露出乡村衰飒的秋的气息。考虑到词人此时贬谪黄州、幽居村舍的现实生活处境，就不难理解此词的感情基调为何不似孙词明朗了。即便如此，东坡还是以神来之笔绘出了乡村秋色的美。首二句以十四个字点出林、山、竹、墙、蝉、草、池塘等七种景物，精练描画出词人所见村舍及其周边景色。在静态描画出乡村的远景与概貌之后，接下来进行动态刻画及近景特写。"翻空白鸟"、"照水红蕖"两句对仗精工又若出自然，细腻刻画出这两种特写景物的色、香、态。"时时见"、"细细香"既从视觉与嗅觉两方面生动写出乡村景物之美，又传达出词人对乡村景色的赏爱之情。末二句以昨夜一场秋雨带来凉爽的感觉作结，既包含着词人仕途失意的无奈，又显示出词人在乡村景致中得到的宽慰，可见乡村的自然美景，是抚慰词人不平心绪的一剂良药。

虽然苏轼已把审美视线投向乡村景致，但此后北宋词坛的乡村田园词作仍然寥寥可数。进入南宋，为田园稻香所陶醉的词人才逐渐增多，试看：

苏轼之后，北宋词人写乡村田园词的仍然不多。

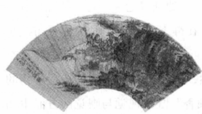
新雨足，一夜满南塘。粳稻向成初吐秀，芰荷虽败尚余香。爽气入轩窗。　澄霁后，远岫更青苍。两部蛙声鸣鼓吹，一天星月浸光芒。秋色陡凄凉。（李纲《望江南》）

十里西畴熟稻香。槿花篱落竹丝长。垂垂山果挂青黄。　浓雾知秋晨气润，薄云遮日午阴凉。不须飞盖护戎装。（范成大《浣溪沙 · 江村道中》）

前一词的作者李纲，在北宋末年金兵南下之际曾指挥汴京保卫战，肩负社稷安危；后一词的作者范成大亦是主战派人物。他们忧心国事、关心民瘼，词中不乏豪放激越之作。但这两首吟咏乡村秋景的词，却显得笔触润朗，以白描的手法，勾画出具有乡村特色的稻谷、芰荷、蛙声、山果等景物，使人真

切感受到乡村的自然美、澄净美。

辛弃疾的《西江月 · 夜行黄沙道中》词更是一首表现乡村景致的佳作：



辛弃疾《西江月 · 夜行黄沙道中》词意图

明月别枝惊鹊，清风半夜鸣蝉。稻花香里说丰年。听取蛙声一片。　七八个星天外，两三点雨山前。旧时茅店社林边。路转溪桥忽见。

这首词与苏轼《鹧鸪天》一样，是吟咏乡村田园夏秋之交怡人景色的作品，只不过苏词写的是黄昏景致，此词写的是夜间风光；苏词采用的是由远及近、从整体到局部的结构方式，而此词因是辛弃疾夜间行走在隐居地上饶黄沙岭的路途中所作，故随步换景，随着视线的变化写出所见所闻。从夜空的明月到惊起的鹊儿，从拂动的清风到树上的鸣蝉，从稻花的清香到青蛙的鸣唱，从弯曲路边的溪桥到社林边的茅店，皆随词人脚步的移动一一呈现眼前。词中场景的移动，还伴随着词人情绪的跌宕起伏，从丰收的喜悦到下雨的担忧，再到忽见茅店的惊喜，在位置移动的明线之外又构成一条有迹可循的情感暗线。词作因此看似随意道来实则结构严谨，风、月、蝉、鹊、蛙、稻花、茅店等乡村常见的景物浑然一体，以朴野成趣的大自然美丽夜色构筑了一个令人神往的艺术世界，难怪陈廷焯称赞此词道："所闻所见，信手拈来都成异采，总由笔力胜故也。"（《词则 · 别调集》卷二）

苏轼和辛弃疾的乡村词都善于描摹乡村景致，具有浓郁的乡村风味。辛弃疾则进一步发展了乡村词的写作技巧，如双线结构的运用就是其一。另一首乡村田园词《鹧鸪天 · 代人赋》，又体现了他在内容上对前人乡村景物词的深化：

陌上柔桑初破芽，东邻蚕种已生些。平冈细草鸣黄犊，斜日寒林点暮鸦。　　山远近，路横斜，青旗沽酒有人家。城中桃李愁风雨，春在溪头荠菜花。

此词生动展现了春天乡村生机勃勃的自然之美，极具艺术感染力。初生的嫩芽、泛绿的细草、蠕动的幼蚕、欢鸣的牛犊，各种生物遵循着自然的规律繁衍生息，点缀着春天，在乡村这个大舞台上尽情绽放着生命的魅力。乡村迥异于城市的美的特质，也体现在这种对自然生命力的充分展示中。故词作最后两句以“城中桃李”与“溪头野荠”相对照，进一步称扬了大自然生生不息的生命历程，引导读者感悟诸多的人生哲思，从中我们可以学会让寂寞的生命更坚强、让躁动的心灵更宁静，可以说这是天地之美带给我们的启迪，是大自然对人类的另一种恩赐。如果说苏轼《鹧鸪天》词的结句“殷勤昨夜三更雨，又得浮生一日凉”是词人通过品味自然之美而获得了个体的旷达与宁静，辛弃疾此词则能够从平凡的自然景物中透露出深刻的生命思考，难怪此二句成为历来备受称道的名句。而当辛弃疾此词揭示出乡村自然美如此丰富的内涵时，也就意味着乡村田园词的不断超越和深化发展。

孙光宪、苏轼、李纲、范成大、辛弃疾等人生活的时代不同、人生的经历不同，他们看到的具体景致不同，作词时的处境与心境也各不相同，然而面对春花秋实、春风秋雨的乡村图景，他们体验到的美感却惊人的一致。他们的乡村词，都为读者揭示了乡村田园的自然之美。自然美是人的主观意识与自然物固有特点相结合的产物，文学艺术对乡村之美的描绘，无疑来自乡村所独具的特质。在乡村，人类改造社会的活动不如城市频繁和剧烈，故其景致更接近自然界的原生态。乡村景物展现出来的多彩多姿的形态美，更符合事物本来的面目，更具有自在自足的特色，颇能符合中国古人崇尚自然的审美观念。从庄子提倡“天地有大美而不言”(《庄子 · 知北游》)起，不假文饰雕琢的自然美、本色美，一直是中国文学艺术审美境界的

宋人的乡村词，首先为读者揭示了乡村田园的自然美。

最高层次。乡村的花木、鸟兽乃至于人类活动，都随顺着自然规律发展变化，被认为是天地之美最切实的体现。当词人把视线从都市转向乡村时，不难发现这种“大美”，在真切感受到乡村自然之美而欢欣喜悦的同时，他们也如实记录了这种令人神往的天地之美，为脂粉味颇浓的词坛注入了一股清新之风。

二、农家之乐

宋人的乡村词还集中展现了农家生活的乐趣。

和自然优美的乡村景致一起进入唐宋词人审美视野的，还有乡土田园之中的农家生活。乡村词的许多篇章真实记录了农村生活的各个侧面，苏轼的《浣溪沙》组词尤为典型：

旋抹红妆看使君，三三五五棘篱门，相挨踏破茜罗裙。　　老幼扶携收麦社，乌鸢翔舞赛神村。道逢醉叟卧黄昏。

簌簌衣巾落枣花。村南村北响缫车。牛衣古柳卖黄瓜。　　酒困路长惟欲睡，日高人渴漫思茶，敲门试问野人家。

以组词的形式来描写农村风光，是苏轼的首创。

这组词前有作者小序云：“徐门石潭谢雨，道上作五首。”“徐门”即今徐州市，苏轼曾在此任知州。神宗元丰元年（1078）徐州发生严重旱灾，身为地方长官的苏东坡因此曾举行仪式祈雨，天从人愿，果然降下甘霖，故他又往石潭社庙行谢雨典礼，这就是五首《浣溪沙》的创作背景，也是整组词欢欣喜悦之情感基调的由来。在这组词中，词人写到了乡村的自然风光、日常生活、农事活动、村民群像，从各个侧面展现了他眼中的徐州乡村情景，可谓极大地丰富了乡村词的表现力。

这组词虽描绘一时一地的乡村景象，但角度各异、并无雷同，词人多方面概括生活的艺术才能令人叹服。前一首写得尤其生动，这首词由两个不同场景组成，上片“旋抹”等三句展现了乡村女子

们对太守朴实而热烈的欢迎场面，在这个偏僻的农村，平时大概少有知州这样高级别的长官前来视察，何况苏东坡不仅是他们的父母官，而且是天下有名的才子，他的到来自然在乡民中引起轰动，尤其容易引发具有追星心理的女性群体的激情。你看，听说使君到来了，这些乡村妇女们赶快擦点胭脂、涂抹打扮一番，便争着出来观看，三三五五地站在篱笆门口指指点点，因为你推我搡，以致在碰撞中挤破了新穿的红绸裙。这幅图景，生动描画出乡村女子们的行为、神态和心理，凸显出她们朴野、热情、好奇的性格特征，也凸显出全词喜悦昂扬的热烈气氛。下片"老幼"等三句着重刻画祭神谢雨的活动场景，这是作者此行的主要目的，也是词作欢乐氛围的最高潮。全村老幼相携而来，祭祀祖先、祈求丰收，场面盛大而喜庆，成群的乌鸦也为争食祭品而赶来凑热闹。而词人以黄昏时一位老人醉卧道旁的特写镜头收束全词，从侧面道出这场祭祀中村民们的狂欢程度，给全词增添了余味不尽的意趣。

与苏轼这首乡村词一样，南宋词人高翥的《秋日田父词》二首之二也反映了农村祭神赛会活动的热闹喜庆：

> 少妇挼蓝旋染裙，大儿敲葛自浆巾。新摘摘，笑欣欣，相唤相呼看赛神。

词作讲述村中男女因为赛会的到来，郑重而急切地装扮自己、兴高采烈地结伴前往观看赛神的场景，语言通俗传神，淳朴而喜庆的乡村气息跃然纸上。

逢年过节时的乡村也是喜气洋洋的，魏了翁的《醉落魄·人日南山约应提刑懋之》词就描画了乡村人日的热闹场景：

乡村的年节赛会，洋溢着喜庆气氛。

> 无边春色。人情苦向南山觅。村村箫鼓家家笛。祈麦祈蚕，来趁元正七。
>
> 翁前子后孙扶掖。商行贾坐农耕织。须知此意无今昔。会得为人，日日是人日。

作为南宋后期著名的理学家，魏了翁难免要以议论为词，将他注重“为人”的理学主张也写入词中，不过此词前半部分极力渲染箫鸣鼓响、人潮涌动的节日气氛，写出农村家家户户祈求农业丰收的美好愿望，生动真切，所发议论也颇为贴切，倒也不觉迂腐。

乡村生活的乐趣，也体现在春耕秋收的农事活动中。

除了年节赛会，乡村农家之乐还体现在农民们平日春耕秋收的农事活动中、以辛勤汗水换取劳动果实的丰收喜悦中。两宋之交的词人卢炳有一首《减字木兰花》词，就展现了乡村春耕劳作的农事图景：

> 莎衫筠笠，正是村村农务急。绿水千畦，惭愧秧针出得齐。　　风斜雨细，麦欲黄时寒又至。馌妇耕夫，画作今年稔岁图。

此词直接以“馌妇耕夫”入词，刻画披莎戴笠从事春耕的劳动人群，由插秧的劳作场景联想到将来的丰收图景，欢愉之情通过朴素的语言、生动的画面表露出来。与卢炳词以人物活动直接展现乡村农事不同，范成大的《蝶恋花》则是通过绘制一幅清新、朗净的乡村农事图景间接反映农事得时带给人的喜悦：

> 春涨一篙添水面。芳草鹅儿，绿满微风岸。画舫夷犹湾百转。横塘塔近依前远。　　江国多寒农事晚。村北村南，谷雨才耕遍。秀麦连冈桑叶贱。看看尝面收新茧。

此词上片写江南水乡的春景：春水涨了，春风吹来，满岸的春草与水中的小鹅都动起来了，展示着它们新生的活力，而它们黄中带绿的色彩又透露出春天的鲜嫩。乘着画舫在纵横弯曲的河塘中游览，这美丽的景致怎不叫人流连忘返，又何必管目的地是近还是远呢。水乡的风景已是这么美，而比水面风光更吸引人的是乡村的田园：村北村南到处是一片片刚刚耕种过

的水田，绿油油的秧苗生机喜人，遍冈的麦子已经出穗，繁茂的桑叶正可供蚕儿饱食。这一切，使人可以想见即将来临的大丰收，怎不叫人喜悦？此词虽然没有像卢炳词那样描写具体的劳动者与劳作场景，但撷取典型的乡村景物，写出了词人对农事活动的关心，表达了他对农家生活的欣赏。

如果说看到春耕图景足以使人心头涌动丰收的憧憬而泛起喜悦之情，那么面对收获的季节又是怎样一番兴味呢？请看高翥的《秋日田父词》二首之一：

> 啄黍黄鸡没骨肥。绕篱绿橘缀枝垂。新酿酒，旋裁衣。正是婚男嫁女时。

繁忙的农耕时节终于过去，收获的日子已经来临，鸡鸭肥美、橙黄橘绿，一年的辛苦没有白费。满仓的粮食颇有盈余，可以多酿几缸美酒；辛勤的劳动该有报偿，不妨裁制几套新衣。家底实了、人也闲了，正是娶妇嫁女的好时候啊。这样丰衣足食而安时处顺的农家生活，怎不叫人乐在其中。

不仅春耕秋收的农事活动能带给人喜悦，就连乡村的日常生活、普通人物，在词人们的笔下也是充满乐趣的。英雄失路的辛弃疾，在江西上饶的农村闲居了二十多年。他不像苏轼那样有着长官的身份，只是乡村的一个普通居民。他经常跟农民们交往，熟悉他们的喜怒哀乐，因此在他的词中，乡村景象的面貌更为丰富多彩，乡村人物的形象也更加生动多样。且看他的名篇《清平乐 · 村居》：

辛弃疾的《清平乐 · 村居》，展示了乡村农家日常生活的和乐。

> 茅檐低小，溪上青青草。醉里吴音相媚好，白发谁家翁媪？　大儿锄豆溪东，中儿正织鸡笼；最喜小儿无赖，溪头卧剥莲蓬。

此词以纯白描的手法，写一家农人勤劳、和乐的生活画面。开篇点出这户农家的生活环境——低小的茅屋架构在清澈

的小溪旁、如茵的草地上，真是风景如画，给全词奠定了清新秀丽的基调。接下来，词人逐一描绘这家五口人的神态与活动：头发已经花白的老两口一边喝着小酒，一边亲密地闲聊，透露出惬意、幸福的情趣，"谁家"二字有泛指意，暗示在乡村农家，平淡见真情的糟糠夫妻随处可见；大儿子年轻力壮，正在溪东辛勤耕作；二儿子颇有手艺，坐在门前编织鸡笼；小儿子天真无邪，趴在溪边剥着莲蓬，一个"卧"字，传神刻画出孩子活泼、顽皮的情态。词作至此，一家老少闲忙各异的生活情景已经惟妙惟肖地展现在读者眼前，词人对农村生活的赏爱之情也从这活灵活现的描摹中汩汩流出。辛弃疾不仅是乡村生活的旁观者，更是乡村生活的实际体验者。他的乡村词既叙述着父老乡亲们的生活常态，又切实道出他在乡村的生活状态：

> 松冈避暑，茅檐避雨，闲去闲来几度？醉扶怪石看飞泉，又却是、前回醒处。　　东家娶妇，西家归女，灯火门前笑语。酿成千顷稻花香，夜夜费、一天风露。(《鹊桥仙 · 己酉山行书所见》)

词的上片就是写词人自己在乡村的生活体验：树荫浓密的松冈，可以供他避暑；古朴简陋的茅屋，可以供他避雨；嶙峋的怪石与飞洒的瀑布，可以供他乘醉游赏……词人如闲云野鹤一般，往来于田园山水之间，享受着闲适洒脱的生活，体验着安宁恬静的心境。词的下片转而描写乡村众人的生活场景：东家新娶的媳妇进门了，吹吹打打；西家出嫁的女儿回门了，热热闹闹，与上片词人独来独往、独醉独醒的宁静生活形成鲜明对比。但不管是热闹还是平静，字里行间都流露出词人对乡村各种形态的生活的由衷喜爱。尤其是词作以"酿成千顷稻花香，夜夜费、一天风露"作结，既写出乡村夜景的清新怡人，又吐露出词人看到丰收在望而生的喜悦之情，流露出他对这片土地、对乡村父老的深厚情谊。下面这首《清平乐 · 检校山园书所见》也以具体的生活细节表达了辛弃疾对乡村生活的热爱：

连云松竹，万事从今足。拄杖东家分社肉，白酒床头初熟。　　西风梨枣山园，儿童偷把长竿。莫遣旁人惊去，老夫静处闲看。

此词先是展示词人拄杖前往村东分社肉及回来后在床头饮酒吃肉这样两个日常生活画面，充满恬适之情；然后刻画孩子们手执长竿在词人山园内偷果子的场面，颇得嬉闹之趣。而词人不仅不为孩子的偷窃行为恼怒，而且还静静地在一边观看，并示意旁人别吓着他们，表明了词人对乡野童趣的维护，从中不难体会他对乡村生活的欣赏喜爱及"万事从今足"的自得心理。从上述几首词对乡村日常活动的描绘及乡村男女老幼各式形象的刻画来看，可以说辛弃疾对乡村生活的刻画远比苏轼深入、丰富，甚至在整个唐宋词史上，也是首屈一指的。

辛弃疾对乡村生活的熟悉与长期体验，使得他的词世界充满了朴素自然的乡土气息和丰富多彩的乡民形象。

唐宋词人吟咏农家生活的作品，主要表现农家生活宁静、欢快的一面，这与唐宋诗歌有所不同。乡村田园诗自中唐以后，现实批判性增强，元稹的《田家词》、白居易的《杜陵叟》、李绅的《悯农》、韦应物的《观田家》、皮日休的《橡媪叹》等诗篇，从各个不同侧面表现了农民的疾苦与乡村的凋敝。宋代田园诗更是对乡村的风土人情、农民的喜怒哀乐进行全方位的观照，如范成大的《四时田园杂兴》组诗，既描绘了江南农村的自然景物、人情风俗，又揭示了劳动者的痛苦与悲辛，社会内容比他乡村词所涉及的水乡美景、农家丰收要深刻、全面得多。乡村词与乡村田园诗在内容上的这种差异，首先是与唐宋人以诗言志、以词缘情的文体观有关。词最先是作为一种娱乐工具登上文坛的，相当于现在的流行歌曲，多吟唱日常恋情、闲情，不求志大旨深，故曰"词别是一家"（李清照《词论》）也。而揭露社会黑暗、反映民生疾苦的作品，题材严肃、意义重大，故文人们多不用词表达，进入词中的乡村田园也就多是优雅宁静、欢欣愉悦的。另外，因为词的抒情性，使它更多地继承了从陶渊明到盛唐山水田园诗派以恬淡风光吟写个体超然意趣的传统，故词作也多以吟诵乡村自然美、描述田园农家乐为主。不过，宋代田园诗歌中的忧生济世精

神仍对词有所影响，所以到了南宋，也有反映农家疾苦的词作：

> 山冥云阴重，天寒雨意浓。数枝幽艳湿啼红。莫为惜花惆怅、对东风。
>
> 蓑笠朝朝出，沟塍处处通。人间辛苦是三农。要得一犁水足、望年丰。（王炎《南柯子》）

王炎的《南柯子》是宋词中少数反映农家疾苦的词作之一。

王炎在词作中喊出“人间辛苦是三农”，表达了他对农民疾苦的深切关怀与同情，这对一贯抒写农家乐的唐宋词是题旨上的突破。不过，这样的词作在唐宋乡村词中至为罕见，而且王炎此词对农民辛苦生活的表现很有限，并没有改变唐宋乡村词其乐融融的主旋律。

乡村田园，自五代时期作为审美对象进入词中，经北宋苏轼的开拓及南宋辛弃疾的深化，逐渐形成了自己鲜明的特色。词人多以白描的手法，展现乡村景致的自然美和乡村生活的农家乐，流露出乡村田园带给他们的审美愉悦。这种愉悦，给唐宋乡村词奠定了清新明快的基调，但也使得乡村词缺乏同期田园诗那样厚重的社会批判性。

第二节　作为精神家园的乡村田园

乡村田园不仅是词人们怡情娱性的审美对象，还是他们“精神家园”的象征。

田园诗自产生之日起，从来就不是单纯描绘乡村景致、反映田园生活而已，它还常常为人们展示一种生活理想。自从陶渊明以乡村田园风貌为基础，通过凸显其风景优美、生活和乐等正面特征，创造出与世隔绝、自足自在、不受政治干扰的“桃花源”社会之后，乡村田园就一直作为红尘俗世的对立面，承载着中国古代士人对理想生活状态的想象与追求。乡村田园也不再是单纯的现实存在物或审美客体，而具备了普遍的象征意义：宦游出仕之士把它视为理想的归宿，超脱隐逸之士把它当作人生的乐土，

失意贬谪之士把它作为治疗心灵创伤的场所。乡村田园以此超越了它的物质意义，成为士人“精神家园”的象征，唐宋乡村田园词也因此具有了更为深刻的精神内涵。

一、宦游者的心灵港湾

隋唐科举制度实行之后，受过教育的田家子弟也有了仕进的机会，离开家乡外出做官或求官。对于那些离乡宦游的士人来说，乡村田园会引发他们两方面的情绪：一是勾连起他们的“乡土情结”，看到熟悉亲切的乡村风光，内心不免泛起乡思；一是触动他们的“归隐情结”，看到宁静和乐的乡村生活，心中可能生发出尘之想。

宋代许多名人都出自“世农”之家，如苏轼因先世务农，在视察徐州农村时自言“使君元是此中人”(《浣溪沙》)；范成大说自己“本来识字耕夫”(《石湖居士诗集》卷十七《密室危坐》)；陆游也教导子孙说“吾家世守农桑业，一挂朝衣即力耕”(《陆游诗集》卷十二《示子孙》)。起自乡村的人生背景，加上安土重迁的社会习俗，使得许多文人对乡村田园有着天然的亲切感。当他们为了前途名位漂泊在外，途经乡野山村之时，常常被眼前的景色所打动，触动内心的“乡土情结”，流露出思乡怀人之情。

乡村景致经常触动士人们的“乡土情结”，勾起他们的羁旅乡愁。

北宋初期著名词人柳永的《轮台子》词，吟咏的正是被乡村景致所勾起的羁旅乡愁：

> 雾敛澄江，烟消蓝光碧。彤霞衬遥天，掩映断续，半空残月。孤村望处人寂寞。闻钓叟、甚处一声羌笛。九疑山畔才雨过，斑竹作、血痕添色。感行客。翻思故国，恨因循阻隔。路久沉消息。　正老松枯柏情如织。闻野猿啼，愁听得。见钓舟初出、芙蓉渡头，鸳鸯滩侧。干名利禄终无益。念岁岁间阻，迢迢紫陌。翠蛾娇艳，从别后经今，花开柳拆伤魂

魄。利名牵役。又争忍、把光景抛掷。

柳永其实是一位都市化气息很浓的词人，他的词作不少是描写繁华热闹的都市景象及其追欢买笑的都市生活。但他在羁旅行役之中看到湖湘村景时，仍不免被水村山林的风光勾起心中的思乡之情及怀人愁绪。词的上、下片都是前半部分写景，后半部分言情。词作开篇，是一派清净萧疏的黎明景象：烟消雾散，澄碧的江水发出闪闪蓝光，远处的天边虽有红霞掩映，但半空中的残月尚未完全西沉。而行旅中的词人，已经赶早登程，望着晨光中的孤村，听到不知何处渔人吹奏的哀怨笛声，寂寞之感油然而生。九疑山一带才下过雨，山上的斑竹，被雨水冲洗过后，泪斑点点，更加醒目。竹上的斑痕，相传是舜帝的二妃为思念他而洒下的眼泪。故斑竹这一富有悲剧意味的意象，更加惹起行客心中的感触，牵动着词人的思乡之情，为“因循阻隔”、与家里失去联系而怅恨不已。下片仍从写景开始：眼中见到老松枯柏，耳中听到野猿悲啼，这些荒凉景致，加重了词人心中的愁绪。这时一只渔船从“芙蓉渡头，鸳鸯滩侧”悠悠驶出，看到渔人闲适的生活，词人再对比自身漂泊的处境，顿时对“干名利禄”失去兴趣，更加怀念往昔美好的情事，也更加思念离别至今、与他一样饱受相思折磨的情侣。随着乡村山野景物的变换，词人以情景交融的手法，不仅层层展现出内心的思乡之情、相思之苦，更因此表露出对追名逐利生涯的厌倦之意，道出了沉沦下僚的游宦之士的心声。


柴门送客图

北宋后期词人曹组的《青玉

案》，也是这样触景生情的作品：

碧山锦树明秋霁。路转陡，疑无地。忽有人家临曲水。竹篱茅舍，酒旗沙岸，一簇成村市。　　凄凉只恐乡心起。凤楼远、回头谩凝睇。何处今宵孤馆里。一声征雁，半窗残月，总是离人泪。

词的开篇是一幅明爽亮丽的秋景，给词作奠定了明快的情绪节奏。在山路转陡，正担心无路可走的时候，眼前却豁然开朗，出现了一个村庄，怎不叫人喜出望外？只见溪流宛转，溪边点缀着竹篱茅舍，高耸的酒旗临风飘闪，令人想见村市的朴野安乐。上片的情感基调都是愉悦明朗的，然过片以"凄凉"二字陡转，咏出词人因看到临水人家、茅舍村市，触动乡心而涌动的乡愁。在词人"回头谩凝睇"、面对"一声征雁，半窗残月"而洒"离人泪"等举动中，这种思乡怀人的愁绪弥漫开去，给词的下片笼上一层悲凉的色彩。上、下片情景之间鲜明的悲喜对照，充分达到了"以乐景写哀，以哀景写乐，一倍增其哀乐"（王夫之《姜斋诗话》）的艺术效果，在游子深沉的思念中更凸显出乡土的亲切与美好。

同样的，南宋后期词人赵文的《苏幕遮·春情》也于优雅宁静的乡村生活中寄寓了乡土之情：

绿秧平，烟树远。村燕声喧，凫雁归来晚。自倚阑干舒困眼。一架葡萄，青得池塘满。　　饮先愁，吟又懒。几许闲情，百计难消遣。客路不如归梦短。何况啼鹃，怎不教肠断。

此词与曹组词一样用了以乐景写哀情的手法，清净宁和、清新喜人的乡村春日晚景，更加触发出"客路不如归梦短"的乡情，令词人愁怀深重，"百计难消遣"，唯有断肠而已。

上述三首词，都是表现由乡村景致引发的归思，反映了乡

村田园对于漂泊者的家园意义。与曹组、赵文词相比，柳永词能在羁旅乡愁之中进一层展开对名利生涯的反思，笔调更为沉重，内涵更为丰富。面对乡村山水，柳永深切体会到奔波劳碌的辛苦，感受到“干名利禄终无益”的痛楚，然而热爱世俗生活、都市生活的他，很难因此而产生依傍田园终老的思想。但对于其他在宦海中追逐与沉浮的士子来说，被乡村田园勾起的情绪并非只有思乡或相思的伤感，也并非只是厌倦行役的疲惫感，更有对理想生活的无限憧憬。

中国古代的读书人，往往抱着“达则兼济天下，穷则独善其身”的人生信条，人生得意时仕进为官，失意时退隐山林。唐宋以后，士子们主要通过科举步入仕途以实现自我的人生价值，然而科场竞争激烈、官场钩心斗角，时时提醒他们社会的艰难与丑恶。与这污浊的尘世相比，乡村自然风景的纯净美、农家生活的淳朴美，无疑更令人欣慰。乡村田园也就成为与纷纷扰扰的世俗社会相对立的理想生活境界，成为士人们心驰神往的一种理想化的生活状态。所以当苏轼以地方官员的身份来到徐州乡村时，就不免被那里清新的空气、柔软的草地、日光下生机勃勃的桑麻、春风中香气如薰的蒿艾等景致触动内心深处的归隐情结，在《浣溪沙》组词第五首中发出“何时收拾耦耕身”的喟叹。

乡村田园以纯净的自然风景、淳朴的农家生活，吸引着在科举和仕途中身心俱疲的士人们。

而在科举道路上和官场仕途中举步维艰的周紫芝，对乡村田园的向往就更加强烈了：

> 山雨细、泉生幽谷，水满平田。雪茧红蚕熟后，黄云陇麦秋间。武陵烟暖，数声鸡犬，别是山川。　　嗟老去、倦游踪迹，长恨华颠。行尽吴头楚尾，空惭万壑千岩。不如休也，一庵归去，依旧云山。(《雨中花令》)

周紫芝是由北宋入南宋的词人，家贫嗜学，六十一岁方得释褐为官，在求仕与做官的过程中，可谓饱尝辛酸。他在词前小序中写道：“吴兴道中，颇厌行役，作此曲寄武林交旧。”

可见此词就是为抒发他因公务奔波劳碌所生的厌倦之感而作。但词作开篇却绝口不提心中的烦闷，而是细细描画出一幅幅风景优美的乡村画卷："泉生幽谷，水满平田"是一幅青绿山水画，清澈洁白的泉水与青山翠谷、碧绿的稻田，令人神气一爽；"雪茧红蚕"、"黄云陇麦"是一幅重彩工笔画，雪白色、鲜红色、金黄色的劳动果实一起烘托出丰收的喜气；"武陵烟暖，数声鸡犬"则是一幅纯粹的写意画，几缕炊烟和数声鸡狗的鸣叫，使人想见山川那边百姓人家日出而作、日落而息的宁静生活。在写完恬淡怡人的乡村风光之后，词人这才笔锋一转，嗟叹华年在倦旅游踪中消逝，一个"空"字，道尽多年追名逐利生涯的虚幻与悲辛。上片极力渲染的乡村美景与下片的艰难现实形成对照，越加凸显乡村生活的理想化色彩，更见词人对这片乐土的热爱与向往。而词作上、下片感情基调苦乐不同的鲜明对比，也使得词人在结尾处流露的"不如休也，一庵归去，依旧云山"的归隐思想显得更为真切感人。

南宋词人毛幵的《满江红 · 怀家山作》也是一首抒写归隐之志的佳作：

> 回首吾庐，思归去、石溪樵谷。临玩有、门前流水，乱松疏竹。幽草春余荒井迳，鸣禽日在窥墙屋。但等闲、凭几看南山，云相逐。　家酿美，招邻曲。朝饭饱，随耕牧。况东皋二顷，岁时都足。麟阁功名身外事，墙阴不驻流光促。更休论、一枕梦中惊，黄粱熟。

此词以"回首"二字领起，表明对家乡风物的深切眷恋之情。上阕回忆幽雅的村居景致，以流水、松竹、幽草、鸣禽等景物构建出一个美妙脱俗的生存环境；下阕设想悠闲的村居生活，以与邻人共饮、随时耕牧、岁时丰足等场景展现一种安逸自足的生存状态。这样的乡村环境与乡村生活，哪怕只是想象也能给词人带来极大的精神满足。随着他对名利生涯的日渐厌

倦和幻灭，这种想象又加倍显示出乡村作为精神家园的抚慰心灵的巨大潜能。

仕途得意之士也向往乡村田园的恬淡宁静。

乡村田园，不仅是漂泊失意者的心灵港湾，也是庙堂得意之士的人生向往。南宋初期曾任广南西路安抚使的吴儆，写有《西江月》一词：

> 竹里全无暑气，溪边长有清风。荷花落日照酣红。雨过遥山翠重。　　老作官祠散汉，本来田舍村翁。腰缠三万禄千钟。也是一场春梦。

"腰缠三万禄千钟"的仕途荣耀，在清新秀丽的乡村风景面前，只是"一场春梦"，虚无而且可笑，而词人回归田园做"田舍村翁"的志趣也在这种对照中显豁地流露出来。吴潜的《水调歌头·喜晴赋》也表达了同样的意愿：

仕途通达、拜相封公的吴潜也以《水调歌头·喜晴赋》抒发他归隐田园的梦想。

> 屯结海云阵，奋击藉雷公。忽然天宇轩豁，杲日正当空。照出榴花丹艳，映出栀花玉色，生意与人同。闭纵一翻手，造化不言功。　　想平畴，禾穟穟，黍芃芃。老农拍手相问，相劳笑声中。办取黄鸡白酒，演了山歌村舞，等得庆年丰。此际莼鲈客，倚楫待西风。

吴潜本是仕途得意之人，自状元及第后，历任庆元知府、淮东总领兼镇江知府、浙东安抚使等职，后来又拜相封公，可谓荣耀之至，似乎大可不必发出"归去来兮"的呼喊。然在此词中，吴潜由雷雨过后朗日当空、映照得榴红栀白的怡人风景，联想到禾黍丰收的田园景象，进而悬想乡村农家以"黄鸡白酒"、"山歌村舞"庆祝丰年的热闹场景，以致心生归意。结尾两句典出刘义庆《世说新语·识鉴第七》："张季鹰辟齐王东曹掾，在洛见秋风起，因思吴中菰菜羹、鲈鱼脍，曰'人生贵得适意尔，何能羁宦数千里以要名爵！'遂命驾便归。"词人在

此以"莼鲈客"自比，不难看出他对适意人生的理解：像张季鹰一样，不为俗务所羁，在山水田园之中获得精神的愉悦与自由。这恐怕是吴潜这位仕途通达者隐藏在心中的一个梦想吧。

乡土之思与隐居之志是游宦之人面对乡村田园时最常涌现的两种情绪，上述各词或侧重于思乡，或倾向于归隐，而南宋后期词人陈允平的《一寸金》，是二者兼而有之：

陈允平的《一寸金》，展现了士人们心中兼有的"乡土情结"与"归隐情结"。

> 吾爱吾庐，甬水东南半村郭。试倚楼极目，千山拱翠，舟横沙觜，江迷城脚。水满蘋风作。阑干外、夕阳半落。荒烟暝、几点昏鸦，野色青芜自空廓。　浩叹飘蓬，春光几度，依依柳边泊。念水行云宿，栖迟羁旅，鸥盟鹭伴，归来重约。满室凝尘淡，无心处、宦情最薄。何时遂、钓笠耕蓑，静观天地乐。

此词结构与毛幵《满江红·怀家山作》词有相似之处，都是从追忆写起，上片也是通过追忆描述词人在乡村的居住环境，以阔大而苍凉的景物描写词人"吾爱吾庐"的思家情绪、乡土情怀。但下片与毛词有所不同，不是通过设想村居生活的闲适恬美来表达对田园的向往，而是通过浩叹自身目前的漂泊羁旅处境来反衬田园生活的惬意，吐露出"钓笠耕蓑"的回归田园的心愿。词人的"乡土情结"与"归隐情结"在此词中都有体现，乡村田园对游宦中的他来说，既代表着"家"这一具体的安身场所，又象征着卸载世俗欲望之后与天地同乐的精神境界。

二、隐逸者的精神乐土

身在官场者，把乡村田园作为理想的生活境界，他们对乡村安宁幸福生活的描绘，不免有想象与憧憬的成分。那么，真正归隐田园的士人，是否真的从乡村田园中得到了他们所期待的审美享受、心灵净化呢？且看由北宋入南宋的词人朱敦儒所作的《感皇恩》：

一个小园儿，两三亩地。花竹随宜旋装缀。槿篱茅舍，便有山家风味。等闲池上饮，林间醉。　都为自家，胸中无事。风景争来趁游戏。称心如意，剩活人间几岁。洞天谁道在、尘寰外。

朱敦儒志行高洁，靖康中曾被朝廷征召，以“麋鹿之性，自乐闲旷，爵禄非所愿也”（《宋史》卷四四五），固辞还山。南宋高宗即位，他也是屡征不起。宦情既薄，他对乡村隐逸生活甘之如饴，此词就表现了他的村居之乐。上片以通俗亲切的语言，随手绘出简陋而颇有自然之趣的居住环境，对其中的“山家风味”津津乐道。下片以夹叙夹议的笔法，一再吟唱词人的自得闲适之情。因为“胸中无事”、甘于平淡，山林村野对他来说不啻人间仙境。正是词人精神上的“称心如意”，使得平淡无奇的槿篱茅舍、花竹园地等乡村风物胜似天堂景象，乡村田园景色便成为词人淡泊心性的外化。

归隐田园的朱敦儒、曹勋、汪莘等词人，以词吟咏漫步乡间、寻幽访胜的乐趣。

走进乡村的词人，大都与朱敦儒一样，徜徉于山水田园之中，感受自然天地之美，而获得心境的澄明。下面两首就吟咏了词人漫步乡间、寻幽访胜的乐趣：

春点烟红，露晞新绿，土膏渐香。散懒慵情性，寻幽选静，一筇烟雨，几处松篁。恨我求闲，已成迟暮，石浅泉甘难屡尝。犹堪去，向清风皓月，南涧东冈。　如今雁断三湘。念酒伴、不来梅自芳。幸隐居药馆，孙登啸咏，从容云水，无负年光。且共山间，琴书朋旧，时饮无何游醉乡。归常是，趁前村桑柘，犹挂残阳。（曹勋《沁园春·早春》）

策杖溪边。倚杖峰前。望琼林、玉树森然。谁家残雪，何处孤烟。向一溪桥，一茅店，一渔船。　别般天地，新样山川。唤家僮、访鹤寻猿。山深寺远，云冷钟残。喜竹间灯，梅间屋，石间泉。

（汪莘《行香子·雪后闲眺》）

这两词的作者分别是活动在南宋前期的词人曹勋和南宋中期的词人汪莘，他们一咏乡村春日风光，一绘乡村冬日景色，看似内容大不相同，但两词所运用的手法、所表达的情感却相当一致。两词都以写景开篇，曹勋词写出春日乡村花红柳绿的迷人景致，汪莘词道出冬日乡村玉树琼林、残雪孤烟的清净意境；两词都以游踪为线索，曹词展现出从“寻幽选静”到“从容云水”再到踏着斜阳归来的场景变动，汪词也体现出“策杖溪边”、“倚杖峰前”及“访鹤寻猿”的视角变化；两词都披露了乡村景物带给词人的精神愉悦，曹词既有“恨我求闲，已成迟暮”的悔意，又有终于在自然中抛开一切俗世的烦忧、“无负年光”的自在与满足，汪莘词也流露出陶情山野、遗世忘机的归隐之趣。

其实不必观花赏雪、寻幽访胜，即使是茅舍柴屋之中闭门而居，也其乐无穷，南宋词人沈瀛的《念奴娇》，就表达了这种心境：

万般照破，无一点闲愁，萦系心目。种柳栽花园数亩，不觉吾庐幽独。闲上高台，溪光山色，一洗襟尘俗。小庵深处，萧然无限修竹。　尽日闭却柴门，故人相问，扣户来车毂。相对围棋看胜负，更听弹琴一曲。尔汝忘形，高谈剧论，莫遣人来促。村歌社舞，为予倒尽千斛。

上片的幽居之景，超然尘外；下片的友朋之情，乐在其中。与友人一起下棋、弹琴、饮酒、高谈阔论，又一起去欣赏“村歌社舞”的人物群体活动的刻画，使得词作洋溢着浓郁的生活气息，比曹勋、汪莘的寻幽访胜之作多了一些烟火气。就同样描写闭门幽居逸趣的作品而言，南宋中后期词人傅大询的《水调歌头》又比沈瀛词更具“仙风道骨”的气质：

傅大询的《水调歌头》通过对简陋乡村生活的描写，表露出恬淡舒适的精神满足感。

草草三间屋，爱竹旋添栽。碧纱窗户，眼前都

是翠云堆。一月山翁高卧，踏雪水村清冷，木落远山开。唯有平安竹，留得伴寒梅。　　唤家童，开门看，有谁来。客来一笑，清话煮茗更传杯。有酒只愁无客，有客又愁无酒，酒熟且徘徊。明日人间事，天自有安排。

宋人罗大经赞此词说："清甚，末句尤达，可歌也。"（《鹤林玉露》丙编卷五）词作读来确实清爽怡人，茅屋、翠竹、碧纱窗以及窗外隐隐青山，渲染出幽清雅致的生活环境；高卧、踏雪、赏梅，展示了一系列颇有情趣的生活画面，人们从中看到的不是简陋的乡村生活，而是清静舒适的精神享受。下片清话、煮茗、饮酒等与友朋君子相交的活动，进一步展现了词人神清气爽、陶然忘情、自适自得的精神世界，道出了他把"明日人间事"都交给老天爷去安排的洒脱。明人杨慎尤其喜爱这首词，说它"不惟有隐士出尘之想，兼如仙客御风之游矣"（《词品》卷二）。

不管是外出寻芳探胜，还是茅舍闭户幽居，不管是独品"山家风味"，还是共赏"村歌社舞"，都是词人在乡村田园中生存的真实体验，与前文所说宦游者对乡村生活的想象憧憬有所不同。南宋后期词人陈著也有《浪淘沙·次韵示弟观》词：

春事紫和红。蜂蝶争丛。消磨多少看花翁。不用借他炊黍枕，何梦非空。　　茅屋菜畦中。村瓮醅浓。醉时啼鸟唤惺忪。不道白头添一岁，舞月歌风。

与前文提到的毛幵《满江红》、吴儆《西江月》相似，此词也通过一枕黄粱的典故、"何梦非空"的禅语，道出人生如梦、名利是空的思想。不同的是，毛幵、吴儆是在宦游生涯中体会到名利场的污浊空幻转而向往洁净的乡村田园，而陈著则是在实实在在的乡村隐居生活中放下了名利的包袱，沉醉在"舞月歌风"的与大自然相亲的岁月中。这些隐居田园的词

人，正是借着乡村田园这一方朴美单纯的世界，将另一个喧嚣躁动、名来利往的现实社会摒弃在视野之外，使心灵得到释放与轻松，乡村田园成了他们心灵里的一片乐土。

正因为乡村田园对于隐逸者具有精神乐土的意义，所以唐宋乡村田园词着重渲染优雅的乡村景致和闲适的田园生活，很少提到乡村生活在物质上的匮乏与劳动中的艰辛。试看张炎的《风入松 · 赋稼村》：

乡村田园是词人们理想精神家园的载体，故他们很少反映现实中乡村生活艰难困苦的一面。

> 老来学圃乐年华。茅屋短篱遮。儿孙戏逐田翁去，小桥横、路转三叉。细雨一犁春意，西风万宝生涯。　携筇犹记度晴沙。流水带寒鸦。门前少得宽闲地，绕平畴、尽是桑麻。却笑牧童遥指，杏花深处人家。

此词是乡村隐逸词中较为深入生活的篇章，描写了主人公与儿孙的稼穑生活。与上文提到的几首隐逸词多描摹乡村山水、描画幽居环境不同，此词展示了隐逸者的躬耕活动。冒着细雨耕犁田地、拄着拐杖巡视桑麻、看着牧童遥指“杏花深处人家”等日常乡村生活场景，表现了词人对乡村农家生活更深一层的体验。但在这种体验中，词人丝毫没有提到劳作的苦辛，丝毫不涉及农村常见的灾害、歉收、租税等现实问题，一味以闲适的笔调倾吐躬耕的乐趣，这一特点反映了张炎笔下的乡村生活与朱敦儒笔下的田园风光一样，是其精神追求的外化、生活理想的载体。

乡村田园作为隐逸者精神乐土的象征意蕴，再加上前文说过的词体侧重抒发闲情等方面的原因，故乡村田园词闪耀着理想的光芒，注重表达文人们自适自足的精神享受，而忽略了农村生活另一层面的现实，缺乏唐宋乡村田园诗的批判锋芒。不过也正因为如此，唐宋乡村田园词才充分继承了陶渊明田园诗、盛唐山水田园诗以乡村田园为精神乐土的传统，并使之发扬光大。

三、贬谪者的疗伤之所

宁静闲适的乡村田园，不仅是隐居避世者的精神归属，也是经纶世务者的心灵栖所。对于仕途失意的人而言，乡村田园是他们挣脱政治漩涡之后平复心灵创伤的最佳场所。如苏轼《江神子》写道：

乡村田园是仕途失意之人治疗心灵创伤的最佳场所。

> 梦中了了醉中醒，只渊明，是前生。走遍人间，依旧却躬耕。昨夜东坡春雨足，乌鹊喜，报新晴。　雪堂西畔暗泉鸣，北山倾，小溪横。南望亭丘，孤秀耸曾城。都是斜川当日境，吾老矣，寄余龄。

据词前的小序可知，此词作于宋神宗元丰五年（1082）的春天，当时词人因“乌台诗案”被贬黄州，食用不足，在城外东坡开垦田地，营造雪堂而居之，自觉其田园生活，颇似陶渊明斜川之游，故表而出之。此词融叙事、写景、抒情、议论于一体，开篇就直陈陶渊明是自己的前身，把握住自己与陶渊明躬耕田园所感受到的精神乐趣、在梦中醉中清醒看世界的心灵共鸣、在险恶社会环境中陶情于自然的旷达人生态度等方面的共同点，展开对乡村秀丽风景的描写，抒发隐居田园的精神愉悦感。

张元幹是两宋之交著名的抗战派词人，靖康元年（1126）金兵围困汴京时，曾亲临城上协助李纲指挥杀敌，后亦因主战与李纲同日遭贬。壮年挂冠归隐后，也写有《水调歌头》这样陶情山水、放旷胸襟的作品：

《四库全书总目》卷一九八《芦川词提要》谓“其词慷慨悲凉，数百年后，尚想其抑塞磊落之气”。

> 雨断翻惊浪，山暝拥归云。麦秋天气，聊泛征棹泊江村。不羡腰间金印，却爱吾庐高枕，无事闭柴门。搔首烟波上，老去任乾坤。　白纶巾，玉麈尾，一杯春。性灵陶冶，我辈犹要个中人。莫变姓名吴市，且向渔樵争席，与世共浮沉。目送飞鸿去，何用画麒麟。

张元幹词一向境界雄阔，但在江村风景的熏陶下，少了悲愤之气，多了灵动之姿。自然界的狂风暴雨、惊涛骇浪、暝日浓云，或许也象征着词人人生道路上遇到的种种逆境，然而词人毫无惊惧之色，或者柴门高枕，或者泛舟烟波，以“不羡腰间金印”的呼喊道出自己超脱世事的胸襟。“白纶巾，玉麈尾，一杯春”，进一步渲染了词人浪迹江村的适意，使人感到远离政治风波的他终于在渔樵生涯中找到了释放心灵重负的场所，消解了壮志不得伸展的压抑苦闷。

辛弃疾更是文武双全的悲剧英雄，怀抱英雄之志却被迫闲居村野数十年，内心的失意苦闷可想而知。不过同样地，他也时常在乡村生活中感受到心灵的宁静，请看下面两首词：

> 千峰云起，骤雨一霎时价。更远树斜阳，风景怎生图画。青旗卖酒，山那畔、别有人家。只消山水光中，无事过这一夏。　　午醉醒时，松窗竹户，万千潇洒。野鸟飞来，又是一般闲暇。却怪白鸥，觑着人、欲下未下。旧盟都在，新来莫是，别有说话。（《丑奴儿近・博山道中效李易安体》）

> 鸡鸭成群晚不收。桑麻长过屋山头。有何不可吾方羡，要底都无饮便休。　　新柳树，旧沙洲。去年溪打那边流。自言此地生儿女，不嫁金家即聘周。（《鹧鸪天・戏题村舍》）

这两首词都有诙谐之趣。前词先通过骤雨复晴的夏日村景，写词人的闲适生涯，然后以与白鸥对话，表明高洁的归隐之志。后词更是在平淡质朴的乡村景色和乡村风俗中道出他闲居的适意之感。多年的乡村生活，已经为他构建了一个远离政治抱负的世界，安顿他有志难伸的身心，安抚他英雄无用武之地的落寞。

不过，宁静的乡村生活虽可安抚失意者躁动不安的心灵，

强烈的社会责任感，使躲进乡村田园的词人并不能完全忘怀世事。

却不能使他们完全忘怀世事。因此，苏轼在雨足鹊喜的怡人景致中，仍然发出“吾老矣”的不平喟叹；张元幹在“搔首烟波”的渔樵生涯中，仍然不乏“与世共浮沉”的无奈之感；辛弃疾在对白鸥幽默风趣的调侃中，也隐约透露出对社会的愤激之情。究其原因，应是古代读书人多受儒家入世思想的影响，心中具有强烈的社会责任感所致。曾以“莼鲈客”自比的吴潜就在另一首《沁园春 · 江西道中》道出了内心的矛盾：

落雁横空，乱鸦投树，孤村暮烟。有渔翁拖网，牧儿戴笠，行从水畔，唱过山前。雨阁还垂，云低欲堕，何处行人唤渡船。萧萧处，更柴门草店，竹外松边。　　倏然。倚马停鞭。叹客袂征衫岁月迁。既不缘富贵，功名系绊，非因妻子，田宅萦牵。只有寸心，难忘斯世，磊块轮囷知者天。愁无奈，且三杯浊酒，一枕酣眠。

词作开篇描绘了一幅飞鸟回巢、渔牧归家、行人唤渡的乡村晚景图。这幅图画，也使得词人“倚马停鞭”，感慨自己度过的许多羁旅岁月，但“只有寸心，难忘斯世”的内心独白道出了他未能忘怀世事、欲有一番作为的人生抱负。将前面提过的他的《水调歌头》与此词对照，可见吴潜内心中入世与出世的矛盾格外突出。而他所表露出的这种矛盾心态，在宋代颇有代表意义，也可以解释为何士人们多把乡村田园作为临时的怡情疗伤之所，而非最终的安身立命之处。

人生失意之时，士人们躲进宁静闲适的乡村，平息内心的伤痛，而当时事变化、朝廷重新起用他们的时候，他们又会毫不犹豫地离开乡村田园、投身社会活动中，为实现他们的政治理想而进取了。故嘉泰三年（1203），辛弃疾在闲居多年后起知绍兴府兼浙东安抚使，移知镇江府之时，他又积极投入北伐抗金的准备工作，并写下充满豪情的《南乡子 · 登京口北固亭有怀》词，忧虑着“坐断东南战未休”的局势，倾吐出“天

下英雄谁敌手”的壮志，全无屏居乡村时的闲云野鹤之态了。由此更可见，乡村生活对于唐宋士人来说，其精神意义大于物质意义。乡村田园是他们受到命运打击时的精神避难所，是他们逃逸现实社会时的精神家园。

乡村田园是士人们受到命运打击时的精神避难所，一旦有实现抱负的机会，他们会毫不犹豫地离开乡村田园，为实现他们的政治理想而进取。

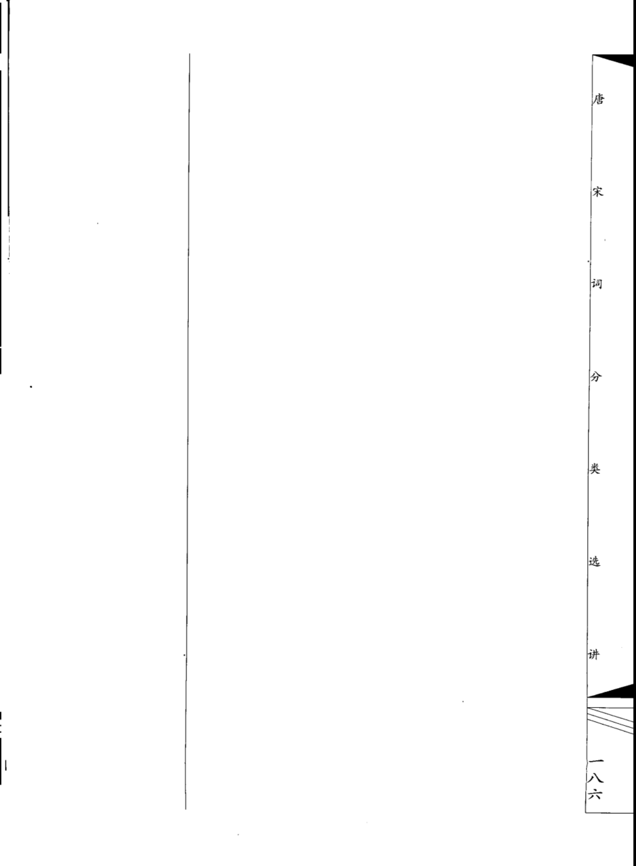
乡村田园词发展到南宋时期才逐渐繁荣起来，乡村田园所蕴涵的精神家园意义，也是在南宋得到进一步的深化与彰显。首先，从作品数量上看，含有精神家园意义的乡村田园词，南宋词人的作品明显多于北宋词人；其次，从作者的行为上看，真正实践田园隐居生活的词人也以南宋词人居多，他们对乡村隐居之乐的极力渲染，正表明了南宋社会环境的进一步恶化，也表明了南宋文人对精神家园更深的渴求、对理想生存状态更多的向往。

唐宋乡村田园词虽然数量不多，发展亦不如恋情词、咏物词等门类充分，但以其恬淡隽永的语言，展现出一幅幅自然优美的田园风光、生动质朴的乡村生活画卷，传达出词人们对闲适平和生活的向往之情，对仕途游宦生涯的厌倦之意，其中也不乏对农民生存处境的关注与同情，亦自有它深厚的人文意蕴和独特的审美价值。

唐宋乡村田园词虽然数量不多，但有它深厚的人文意蕴和独特的审美价值。

思考题：

1. 唐宋乡村田园词与唐宋乡村田园诗在主题与艺术手法上有何异同？
2. 试论述唐宋乡村田园词的主要特点。
3. 思考唐宋乡村田园词的成就与局限。
4. 试分析唐宋乡村田园词不如唐宋乡村田园诗发达的原因。
5. 苏轼与辛弃疾乡村田园词的异同何在？



第六章　时令节序

时令节序，即季节、节气或节令的顺序。《文心雕龙·物色》曾说："春秋代序，阴阳惨舒，物色之动，心亦摇焉。"人生活在时间的轴序之上，时令节序的变化必然会引起内心情感的波澜，词作为一种抒情诗，其内容自然也无法脱离这时间运行的轨道。南宋范成大曾发感慨说："但逢节序添诗轴。"(《满江红·冬至》)也道出了节序对诗的催发作用。毋庸置疑，日常生活中的时令节序对于曲子词创作有着密切的关系和特殊的意义。唐宋时期，中国农耕文明发展到了一个前所未有的水平，与农业生产相关的各种节令也受到格外重视。随着城市的繁荣，节令文化的形式和内容更趋丰富多彩，而作为当时重要娱乐形式的曲子词，便义不容辞地成了节令文化的一个重要载体。宋末元初的词人张炎作《词源》，其卷下专列"节序"一条，指出"昔人咏节序，不惟不多"，从他的论述中，可以清楚地看到当时节序之词创作的繁荣盛况。据统计，仅《全宋词》中节序题材的作品即达1310首之多，占《全宋词》21085首的6.2%，在36种基本题材中位列第7,列前6位的分别是：祝颂3335首、咏物2989首、艳情2573首、写景1935首、交游1783首、闺情1708首。[1]其实，以

中国古代文论特别注重文学与自然的关系，《礼记·乐记》云："凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。"钟嵘《诗品》也说："气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏。"所谓触景生情，说的正是这个道理。自然中的四季景物就如同钟表上的刻度，向人们提示着时间的流动，引发出人们的种种感慨。

[1] 许伯卿《宋词题材"狭深"论辨正》,《江西社会科学》2005年第7期。

上诸类题材又往往与节序内容交织在一起，由此可见，时令节序之作构成了这一时期曲子词内容十分重要的一部分，这些作品对于我们认识当时的词坛风貌，认识词体的创作环境和动因，了解那个时代的民俗文化，无疑都有着独特的文学史与文化史价值。

第一节　镶在时间链上的曲子词

时间是不会拐弯的，它无始无终地一往直前，但由于地球的空间运动，人类的时间形成了一个个循环往复的周期——中国人称之为“年”或“岁”，如果把这个循环比喻成一条时间之链，那么，这些优美的时令节序词就是这链条上的一颗颗璀璨的珍珠。

“年”的本义为谷熟。《春秋·桓公三年》：“有年。”《谷梁传》：“五谷皆熟，为有年也。”于是，庄稼成熟的一个周期，即季节变化的一个周期也就被称为一年。在我国古代“年”也称之为“岁”。岁即岁星，也就是木星。木星绕太阳运行一周正好为一年，故古人以其来定岁纪年。岁、年的概念也就是指季节依序周而复始的循环。

一、农耕文化中的节令诗

节令词是中国古代节令文学的一个新品种。节令文学在中国有着十分悠久的历史，自从有了岁时节序的意识，与此相关的文学也就随后产生了。节令由历法而衍生，中国古代的历法是农业文明的产物。考古发现证明，在公元前 10 000 年到公元前 5 000 年之间（相当于传说中炎帝神农氏之前的时代），华夏大地已进入农业社会。这时已有了四时八节的发明，即有了春夏秋冬四季的划分和立春、立夏、立秋、立冬、春分、秋分、冬至、夏至八个节气。到秦汉年间，二十四节气已完全确立。在西汉刘安著的《淮南子》中可见到最早的完整的二十四节气记载。二十四节气是农耕社会的时间系统，它为农业生产提供了切实有效的气象服务。在古代社会，二十四节气不仅是农事活动的指南，还是祭祀与民众社会生活的时间点，特别是“四立”与“二分”、“二至”，在中古以前它们是重要的自然节点，同时也负载着多重的文化意义。中国古代岁时节日大多

依傍着这些自然节气产生，如“春节”，汉代时就是立春日。又如“七夕”的由来，即与极具中国古代男耕女织社会特色的“牛郎织女”传说有关。

植根于农耕文化土壤的节序时令概念，一方面代表着人们对自然界的认识，另一方面也标志着人类自我存在意识的萌生，这就使以表现人类生活及其感受为使命的文学，从一开始就将岁时节序纳入了观照的视野。在古代，岁时节序既是诗歌重要的表现对象，也是诗歌发生的一个重要动因。在文明程度极其低下的上古社会，作为精神文化高级产品的诗歌，并非一般人抒情言志的工具，它首先是当时社会的文化代表——巫祝——进行祭祀卜筮活动的一种重要手段。进入农耕社会后，随着历法的发明和节令的确立，为顺应自然变化以求吉祥而举行的岁时祭祀，便成为巫祝最重要的常规活动——这也是早期礼乐文化的一个重要源头。在仪礼中配合歌舞的卜辞祝文为了便于记忆和接受，往往采用整齐简明的韵文形式，最早的“纪时”诗便由此而产生。《吕氏春秋·古乐》载：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕：一曰载民，二曰玄鸟，三曰遂草木，四曰奋五谷，五曰敬天常，六曰建帝功，七曰依地德，八曰总禽兽之极。”这八节古乐章很可能是当时岁祭节祀的组曲，虽然这类乐辞内容可能不是直接“纪时”，但它应“时”而作，为“时”而歌，从而为“纪时”诗的产生提供了契机和环境。

在古代社会，宫廷礼乐的一个重要的功能就是用于郊祀岁祭之类的礼仪活动中。

在我国第一部诗歌总集《诗经》中，岁时风物往往是作者用来比兴抒情的本体，如《唐风 · 蟋蟀》三章皆以“蟋蟀在堂”发端。蟋蟀进到了温暖的堂屋，表明冬天到了，一年又要结束了。正是这“蟋蟀”所标志的岁末时节，让作者感到了岁月的流逝和生活的痛苦。《秦风 · 蒹葭》对节序景色的描写最为出色，全篇三章皆以“蒹葭”、“白露”起兴，凄清的秋天景象与主人公对爱情苦苦追求的凄婉、迷惘心情交融一体，令人叹惋。《诗经》中也有一些直接以赋笔写时令的篇章，最著名的是《豳风 · 七月》，全诗以节序为经，以衣食为纬，逐月道

来，真实地表现了农民一年辛勤耕稼的生活。《小雅 · 庭燎》篇描写了人们在节日里通宵达旦地燃烧竹竿使之爆裂发出噼噼啪啪响声的习俗，被认为这就是春节燃放鞭炮的肇始。在作为南方文学源头的《楚辞》里，也不乏时令节序的描写，如《九歌 · 少司命》："秋兰兮麋芜，罗生兮堂下。绿叶兮素枝，芳菲菲兮袭予。"《九章 · 怀沙》："滔滔孟夏兮，草木莽莽。伤怀永哀兮，汩徂南土。"《九辩》："悲哉！秋之为气也。萧瑟兮，草木摇落而变衰。"等等。在这里，秋兰、夏水、秋草各有姿态，透露着作者感时而动的情怀。

先秦诗歌中的岁时吟咏代表了我国文学中节令诗创作的先声，初显了时令节序描写对于作品抒情言志的重要任用，但总的来说，诗人们这方面的描写多数情况下还处于不自觉的状态，而且时令节序方面的内容在诗中尚未获得独立的审美地位。随着文学自觉时代的到来，节令文学的创作也进入了一个新的阶段，其实绩突出地展示在汉魏诗歌中。

时令节序方面的内容大量进入诗歌表现领域，与文学表现力增强和人们对自然界审美能力的提高有密切关系。

"感于哀乐，缘事而发"的汉乐府诗，十分注意从具体的节令物候中去展现事件的发展和人物的情感变化。如汉武帝刘彻的《秋风辞》和班婕妤的《怨歌行》都以"秋风"、"秋节"之中的景象作为抒情展开的氛围，节令在诗里完全成为情感表现不可分割的一部分。这里节序物候的描写已不是简单的比兴，而构成了诗中情境的有机组成部分。

这种情况在《古诗十九首》中更为突出，这些诗的作者表现出了一种对季节变化的特别的敏感。据统计，19 首中有 6 篇明确标示出季节，还有许多其他以物候暗示节序的诗篇也为数不少。上述两项加在一起，占据 19 首诗的绝大部分。那些或明或暗标示节序的物象不是孤立地置于作品中，而是作为激发诗人情感的对象出现，同时也是表达情感的载体。诗人以感伤的情调回应季节的变化，不同季节的多种物候都被轻烟薄雾般的愁思所笼罩。萧瑟的秋风固然引起游子的苍凉之感，就是"东风摇百草"的春天，在他们心中产生的也不是欢快喜悦，而是"所遇无故物"（《回车驾言迈》）的失落和孤独。至于闺

房思妇，更因春天的到来而牵动愁肠。[1]

在曹魏时期的诗歌中，这种对节序的敏感同样十分强烈，如曹操《却东西门行》，以“冬节食南稻，春日复北翔”的鸿雁作比兴，抒写征夫漂泊之苦与思乡之情。陈琳以“惨惨时节尽，兰叶凋复零”来写“自恨志不遂”的悲慨。曹丕曾作《夏日诗》，写“避暑就清凉”的“欢美”情景。曹植则有四言诗《元会》，纪皇宫“元日”里“欢笑尽娱”之“嘉会”，为目前可见的较早的一首以具体节日为专题的诗作。

两晋以还，节令诗的创作有了一个突破性的进展，咏节日之作大量出现，节序感怀融于节日情境之中。南宋人蒲积中曾集魏晋至唐宋人咏岁时的诗篇编为《岁时杂咏》四十六卷。从诗集中可清楚地看到，曹魏诗人尚少有节日题咏之作，而两晋南北朝诗人这方面的创作则明显多了起来，这与两晋南北朝天文学的许多重大发现（如曾任三朝太史令的陈卓在天文学上的发现与历法改革）和节日在历法中的明确规定有关。节日的固定和节日意识的建立，使本来服务于农业生产的节气界点日逐渐演化成了一种民间的欢会，被赋予了丰富的文化内涵。当然，这一场场欢会是不会忘记邀请诗歌加盟的。由《岁时杂咏》可见，这一时期的节日题咏已蔚然成风。如汉以前以农历三月上旬巳日为“上巳”；晋以后，定为三月三日，不必取巳日。南宋吴自牧《梦粱录》记载：“三月三日上巳之辰，曲水流觞故事，起于晋时。”这一节日的固定化使三月三日这一天成了一个固定的春天嘉会。由此也催生了大量的“上巳诗”，仅《岁时杂咏》中就收录了两晋南北朝时期的潘尼《三日洛水作》、谢灵运《三月三日侍宴西池》、沈约《三日林光殿曲水宴》等二十余首。

节日往往是节序的节奏点，是节序景观和感受的交集点。因而在节序文学中，节日之作也就构成了其主体部分。

随着隋唐时期近体格律诗的成熟，节令诗找到了一件十分合身的靓装。近体诗篇幅短小，适宜于酬答唱和，而节令诗，往往是节日间亲朋相聚宴游时的即席之作，多应景投赠之篇，

近体诗特有的形式使诗歌具有了承载节日娱乐的条件。

[1] 袁行霈主编《中国文学史》第一卷，高等教育出版社 1999 年版，第 275 页。

于是近体诗这种精致而短小的诗体就显得很得体很适宜，这也是隋唐后节令诗大增的一个重要原因。随着经济的发展，传统节日开始从祭祀型向娱乐礼仪型转变，内容变得丰富多彩，其中包括了许多体育、享乐方面的活动。在这一过程中，自然少不了文人墨客的吟咏，李白、杜甫、刘禹锡、韩愈、白居易等著名诗人都留下了许多脍炙人口的名篇佳作。从此，中国节令文学的创作便进入了一个全盛时期，节令诗成了古代文学中一个专门的类属。

二、节令娱乐中的浅斟低唱

唐宋时期，在节令吟咏的诗苑中又多了一支新加盟的生力军，这就是曲子词。节令词的大量出现，让节令文化－文学变得更加绚丽多姿。新兴的曲子词，作为一种歌唱文学，一开始就与时令节序结下了不解之缘。

曲子词较之于近体诗，更具娱乐性和通俗性，更适于人们节日里表现节序感慨。

在保存早期民间词的敦煌抄卷中，有一组失调名的《十二月歌》，作品从“正月孟春春渐渲”始，一直写到“十二月季冬冬极寒”。这十二个月令的变换，演绎了一个凄婉的故事：一位少妇正月成婚，随后丈夫就从军而去，月复一月，年关将至，征人不见，让她愁苦不堪。在早期的民间词中还可看到当时一些主要节日的影子，如敦煌曲子词中有《菩萨蛮》二首：

清明节近千山绿。轻盈士女腰如束。九陌正花芳。少年骑马郎。　　罗衫香袖薄。佯醉抛鞭落。何用更回头。谩添春夜愁。

朱明时节樱桃熟。卷帘嫩笋初成竹。小玉莫添香。正嫌红日长。　　四支无气力。鹊语虚消息。愁对牡丹花。不曾君在家。

“清明”和“朱明（立夏日）”是二十四节气中的两个，作

者由两个节令时的自然风光写起，摹写闺中少妇的相思之情。这二首应是现存最早的节令词了。

早期的文人词，也有许多与节令有关的篇章，如韦庄的《思帝乡》(春日游)写一位少女在立春时节“春日游”时芳心萌动，情窦初开的情景，颇有风致。南唐李璟《浣溪沙》(菡萏香销翠叶残)和李煜的《乌夜啼》(林花谢了春红)，分别写秋天“西风愁起”的凄然和春天“匆匆”而过的遗恨，可谓这时期词中写岁时之妙品。

时节的变换，气候的更易，物象的改观，都会直接引起人的生理反应，同时也会引起人的心理变化。自然物候是纯客观的，但由于它与人的社会活动相关联，所以出现在诗词中的节序景物也就带上了主观的色彩。

节令进入曲子词的观照视野，与当时词体的世俗化特性和应歌娱乐的功能有关。词是作为隋唐时期新兴的燕乐乐曲的歌词而出现于文坛的，燕乐是一种娱乐性的通俗音乐，广泛流行于当时公私宴集和民间娱乐场所。而这些娱乐活动最集中的时刻则是在各种节日间。唐宋时期，由于城市商业的发达和市民阶层的壮大，城市娱乐业迅速地发展起来，与此相关的一个现象是，起源于农耕生产和鬼神祭祀的传统节日完成了它向娱乐礼仪型的转化，成为真正的佳节良辰。从此，节日变得欢快喜庆，丰富多彩，许多竞技、游艺等文娱活动内容参与其中，并很快成为一种时尚风俗而流行开来。《幽怪录》里有一段故事颇有意味：唐开元十八年的元宵节，唐明皇听说此夜扬州最美，便想去那里观赏。念头刚出，只见眼前已架起了一座虹桥，明皇便通过虹桥而到达扬州，那里果然灯火辉煌、宫观巍峨，士女鲜丽，明皇看了十分开心，于是命乐官演奏了一支《霓裳羽衣曲》。故事所言固然荒诞不经，但从中却可窥见节日间燕乐新声的演奏情景。《霓裳羽衣曲》是李隆基创作的一首大型歌舞曲，属于燕乐中的“大曲”，实际上很难在民间演奏，而节日里民间娱乐所用多为燕乐中的“只曲”，亦称曲子，与之配合歌词即曲子词。都市的节序风俗文化，对于作为词曲的燕乐新声的繁衍是一个极大的刺激，节序风俗的主题是娱乐，自然少不了乐工歌伎的丝管歌舞。如果没有节日娱乐推动，柳永《木兰花慢》一词中所说的“风暖繁弦脆管，万家竞奏新声”局面是不可想象的。

就这样，由于“娱乐”的需要，以娱宾遣兴为己任的曲子词

便与娱乐性的节日结成了一种天然的联系。在这种情况下，一些感时应景的曲子词也就自然成了节日演唱的节目。曲子词直接介入节日的娱乐活动，使词体的娱乐、社交和抒情三大功能有机地结合在了一起，为词文学带来了新的生命活力，同时也大大丰富了节序文化，并推动了节序风俗的盛行。[1]宋人词集有不少是作为唱本而传刻的，如周邦彦的《片玉集》，依春景、夏景、秋景、冬景、单题、杂赋几类编排。南宋最流行的坊间选本《草堂诗余》，前集分春景、夏景、秋景、冬景四类，后集分节序、天文、地理、人物、人事、饮馔器用、花禽七类，每一类又分子目，凡六十六目。如节序类分元宵、立春、寒食、上巳、清明、端午、七夕、中秋、重阳、除夕等十个子目。按时令节序编排词集，就是为了便于人们按照不同的时令来选词备唱。这种情况表明时令节序是宋词内容的一大宗，同时也表明，节令时唱词是当时的普遍风气。

娱乐，是词与节序联系的关纽。

当然，娱乐性的词与节日娱乐的联系，并不意味着作品内容必然与节令有关，所唱之词也可能完全不涉及节令。事实上，在曲子词产生的早期——唐五代时，专门歌咏时令节序的作品并不多，据统计，在《花间集》中有关节序的作品只有3首，仅占所收500首词的0.6%，在22类题材中排第18位。这是因为，早期的词只是在勾栏、宴会等娱乐场所付与歌女演唱的应歌之作，所表现的多是风花雪月这类普泛化、类型化的情事，缺少作者主体意识和真实生活场景的表现，而时令节序则是具体的实在的生活内容，由于这个原因，早期词作的内容也就较少涉及具体节序景象与感受的描写。虽然词人也常写到岁时变迁与人生感慨，但多为泛泛之语，这表明当时的词还没有真正进入词人实在的生活；也表明词体文学尚未完全成熟，文人们还没有广泛地参与其创作，因而词本身也无力取代诗歌来即时性地直接反映变化着的时令节序。

到了宋词中，歌咏时令节序的作品陡然增多，造成这一现

[1] 康瑾娟《简论汴京节序风俗与宋词繁荣的互动作用》，《开封大学学报》第2002年4期。

象的原因是宋代城市的进一步繁荣和节日的进一步娱乐化、民间化。据李焘《续资治通鉴长编》卷三百五十九记载，北宋的京城汴梁，人口多达一百余万，商铺至少有一百六十多行、六千四百多家。南宋时，京城临安，"户口蕃盛，商贾买卖者十倍于昔，往来辐辏，非他郡比也。"（吴自牧《梦粱录》卷十三）与发达的城市商业相伴随的是娱乐业的隆盛，由此进一步带动了各类节庆活动的繁荣。这种情景在《东京梦华录·序》有关元宵节的描述中可见一斑：

> 太平日久，人物繁阜，垂髫之童，但习鼓舞，斑白之老，不识干戈，时节相次，各有观赏。灯宵月夕，雪际花时。乞巧登高，教池游苑。举目则青楼画阁，绣户珠帘，雕车竞驻于天街，宝马争驰于御路，金翠耀目，罗绮飘香。新声巧笑于柳陌花衢，按管调弦于茶坊酒肆……花光满路，何限春游，箫鼓喧空，几家夜宴。伎巧则惊人耳目，侈奢则长人精神。

城市的繁荣和节日的娱乐化为节令词的创作做了铺垫，但节令词创作的繁盛还有赖于诸多条件。曲子词创作获得文人的广泛参与和词在社会上的广泛普及，当是节令词繁盛的一个前提。节令词在节日娱乐中的重要作用是促使文人们积极填写节序词的一个重要动因。公私宴饮、勾栏歌场，是节日里重要的娱乐场所，而这些场所正是曲子词大显身手之地，由歌女演唱感时的节令之作，肯定是受人欢迎之事。因此，节令词也就成了时令节日里点缀应景必需与必备的节目。两宋名家，几乎没有不作节令词的。柳永的元夕词宫内应制，苏轼的中秋词遍行南北，都是宋代时令节日的胜事佳话。节令词的演唱丰富了节日娱乐活动，烘托了节日的气氛；同时节日里唱词，也成为词作传播的一个重要形式，许多名篇佳作由此而传唱遐迩。这也必然大大刺激起文人们的创作欲望，催生出大量的咏节序之作。

没有城市文化消费的需要，也就没有节令词的大量产生。

宋词节令之作繁盛的关键，则在于词体功能的转变和扩展。

北宋时，曲子词虽然仍然像唐五代一样以应歌娱人为能事，但新变已悄然发生，一个主要征象就是词人的主体意识逐渐增强，也就是说，以往多以比兴手法表现类型化情事的曲子词，更多地与词人的真实生活（包括词人生活在其中的社会现实与自然环境）联系了起来。而时令节序则是词人生活的一个重要方面，也是最易引起词人兴奋和感慨的时刻，又由于节日娱乐的需要和气氛的感染，大量的节令词也就应"时"而生、应"景"而出。宋代词体表现形式和手法的发展，为节令词的繁盛准备了必要的技术条件。因为时令节序具有特定的时空规定性，所以节令词也多具一定的叙景纪事性特点。显然，传统的小令词受其形式限制，对此显得有些力不从心，而以铺叙赋物见长的慢词正弥补了这一缺憾。在柳永、苏轼等词人的努力下，慢词在北宋迅速流行，从而使曲子词的纪事写实的功能得以发展，这使词作对节令景象和气氛的描写变得更为生动和具体。

节令词的重要作用是描摹节令物候和表达节令变化的感慨，这就要求词体形式适宜于写实和一定适度上的纪事，有足够的篇幅容量。

第二节　纪时体词的发展与特征

一、纪时体词发展轨迹

节令词是镶在时间链上的艺术之珠，只要词的生命不息，她就会与时俱在，随着时令节序的流转和时代世事的变迁而呈现出不同的风貌。作为时间的具象，时令节序又必须在一定的地域空间内行移，因此节令又是一定的地域文化的产物，不同的地域空间，其节令的景象气氛也是不同的，所产生的节令词也有着不同的特色。纵观唐至宋金时期的词史，可以看到，伴随着词体的演进和词学观念的变化，节令词的创作也经历了一个由寥落到繁荣、由程序化应时到个性化写实的发展过程。

以纪时为内容的节令词，作为曲子词中一个类别，有着它鲜明的演变轨迹，了解这一发展过程，对于理解这一类词作十分必要。

如上节所述，曲子词产生之初便有了对时令节序的歌咏，但由于当时的创作缺少词人的主体意识和对生活的个性化表现，咏

节令之作数量不多，即使是一些涉及节令的词作也少有对节令本身的描写。不过，词作中并不缺乏时节感受的表现。在四季分明的黄河、长江流域，季节的交替伴随着明显的物候改观，从而直接影响到人们心态情绪的变化。这类“嗟时序之回斡，叹物候之推移”（梁简文帝《晚春赋》）的时节感受，构成了初期曲子词所表现的类型化情事中一个基本类型。如传为李白所作的《忆秦娥》：

箫声咽，秦娥梦断秦楼月。秦楼月，年年柳色，灞陵伤别。　　乐游原上清秋节，咸阳古道音尘绝。音尘绝，西风残照，汉家陵阙。

作品中没有将节序推移作为中心内容，但是词中所表达的伤别思乡的情怀，则正是通过对春天“柳色”的悲伤之情和秋天“西风”的凄冷之感的描写而表现出来的。

就总体创作态势而言，在唐五代时期，词中的时节感受还停留在粗线条的季节感受阶段，很少涉及到具体的节令；词人们对四季的感受度也不一样，他们对春秋二季似乎有着特别的敏感，万象复苏的春日，总是与爱情相关，花开花落又总是牵动着离别的愁苦；萧瑟寥落的秋天，常常是思乡的时刻，秋风秋月更引发出无限的漂泊孤寂之感。与早期词的抒情特征相吻合，类型化的季节感受在词里往往构成一种象征性的环境背景，烘托作品所描写的情事，寄寓主人公的感怀。

表现情事的类型化，是整个词体初期发展阶段的特征，在节令之作中也不例外。

唐五代的节令词创作虽属草创期，但也有可喜的收获。敦煌抄卷中失调名的组词《十二月歌》是其中特别值得注意的作品，体现了民间文学通俗、流利的语言特色，通过简单的情节叙述，反复吟咏女主人公的思人念远之情。十二篇作品皆为可歌之词当无疑，但七言四句为一章的齐言诗形式又与典型的曲子词有别。唐庄宗李存勖有一首大石调《歌头》，当为唐五代时期少有的一首专咏节序之词：

赏芳春、暖风飘箔。莺啼绿树，轻烟笼晚阁。

杏桃红，开繁萼。灵和殿、禁柳千行，斜金丝络。夏云多、奇峰如削。纨扇动微凉，轻绡薄。梅雨霁，火云烁。临水槛、永日逃烦暑，泛觥酌。　露华浓，冷高梧，雕万叶。一霎晚风，蝉声新雨歇。惜惜此光阴，如流水，东篱菊残时，叹萧索。繁阴积，岁时暮，景难留，不觉朱颜失却。好容光，旦旦须呼宾友，西园长宵，宴云谣，歌皓齿，且行乐。

作品依照春夏秋冬的顺序，分别描述四季的风光景色和宴游活动。作者鲜明地写出了各季节的风物特征，以雅丽的语句准确地表现了时序感受，与民间词风格迥异。

严格意义上的节令词是北宋时才出现的，随着节日娱乐性和创作中主体意识的进一步增强，以具体节令为歌咏对象的作品开始不断地出现于词坛，节令词的创作由早期的以表现季节感受为主转向了对具体节令的个性化观感的描写，突破了以往此类词写作中“应时纳祜”的俗套。

在作品中表现个性化观感，是节令词创作的一大进步。

柳永在这方面的贡献应特别提出，其词中有关表现羁旅行役之感和城市生活及市井风情的内容，许多与节令有关。悲秋是柳词中一个常见的主题，柳永对秋天的描写不再满足于类型化的风景和情感的表现，而是借助于慢词的形式，运用铺叙的手法，通过描绘身临其境的实地景色来表现其独有的心理感受，有时则是描写具体节令日的景象与情事，如《玉蝴蝶 · 重阳》一词写的即是作者在重阳节这天，漂泊他乡，身为“楚客”的感慨：“对残晖、登临休叹，赏令节、酩酊方酬。且相留。眼前尤物，盏里忘忧。”这里的节令咏叹较之以往空泛的应时之语，显得十分真实而亲切。在城市生活的描写中，柳永为我们留下了不少有关节庆盛况的篇章，如其写杭州景象的名篇《望海潮》。据《古今词话》，柳永初到杭州欲见在此地作知州的老友，但“门禁甚严”，于是便作《望海潮》一词，请名妓楚楚在中秋府会上歌唱。此事或为小说家言，但节日唱词和词唱节日则是当时都市节庆的常例。又如《倾杯乐》（禁漏花深）、《迎新春》（嶰管变青律）对元宵节的描

写，《木兰花慢》（拆桐花烂漫）对清明节的描写，词中具体可感的画面为我们了解北宋中期社会城市风情提供了重要的依据。

柳永在词中关于节日民俗和情事的描写，集中体现了他在词的通俗性和题材范围上的开拓。

晏殊、张先、欧阳修等人在节令词的创作上也做出了有益的尝试，特别是欧阳修以传统的令词形式创作了许多脍炙人口的佳作，如《生查子》（去年元夜时）、《渔家傲 · 七夕》、《御带花》（青春何处风光好）等。特别值得提出的是，他借鉴和吸取了民歌的"定格联章"等表现手法，创作了两套《渔家傲》"鼓子词"，具体地描写十二个月中的节令及其民间风俗和自然景象，与敦煌词中的《十二月歌》相比较，可以明显地看出欧阳修词在节令描写方面的发展。

北宋词坛上，苏轼对于节令词的新开拓应予高度重视。在东坡乐府中，以元宵、清明、端午、七夕、中秋、重阳、腊八等节令为题的作品有多篇，所写皆词人节令中的感怀。在这些作品里，词人由所处的特定环境和时令而感兴发端，但并不拘泥于时令景象的具体描摹，往往是借时景写怀抱，以节令言人生，从眼前的一时一景传达出他对人生对社会的深刻思考与感怀。《水调歌头》（明月几时有）是一首中秋词，但其意义远非一般的中秋怀人之作所可涵括。黄庭坚、秦观、周邦彦的节令词创作也颇有可道之处。秦观写七夕的《鹊桥仙》表现一种"两情若是久长时，又岂在朝朝暮暮"的真正爱情，将男女情爱由世俗的情欲追求升华到崇高的精神境界，赋予传统的节令以崭新的意义。周邦彦《解语花 · 元夕》深得张炎赞赏，被认为"不独措辞精粹，又且见时序风物之盛"（《词源》卷下）。

节令纪时词创作的繁盛，不仅表现在数量上，同时也表现在艺术水平的提升方面。

南宋词中的节令创作较之北宋有了较大的发展。据统计，有关元宵节的词作，两宋词中共有 297 首，而南宋人之作达五分之四以上。不仅数量增多，这一时期的节令词在内容上也更为丰富，表现手法也更为多样化，许多名篇佳作传诵古今。李清照在《醉花阴》（薄雾浓云愁永昼）、《行香子》（草际鸣蛩）、《永遇乐》（落日熔金）、《蝶恋花 · 上巳召亲族》等以节令为题的作品中，以女性特有的细腻笔触刻画了她在节庆之日里孤独、痛苦的心灵，展示了在以男性为中心的节令欢娱中女

性的心态与情怀。辛弃疾作为词坛大家，同样创作了许多优秀的歌咏节令的词。尤其难能可贵的是，在节日欢会之时，词人仍然难以忘怀他恢复中原的抱负，如在一首“重九席上”所作的《念奴娇》中写道：“龙山何处，记当年高会，重阳佳节。谁与老兵供一笑，落帽参军华发。莫倚忘怀，西风也会，点检尊前客。凄凉今古，眼中三两飞蝶。”在另一首《水龙吟》中写道：“只愁风雨重阳，思君不见令人老。行期定否，征车几两，去程多少。”时节的交替，强烈地唤起了作者作为军人的使命感和责任感，他深为作为“老兵”却无法为国效力而悲愤，只能以自嘲遣怀。让世俗的节令如此恰切地与政治抱负联为一体，表现了稼轩对词体艺术得心应手的运用。

吴文英在节令词创作方面成就最为突出，其作品很有深入探讨的价值。

吴文英是南宋风雅派词人中歌咏节令最着力的一位，也是宋代词人中写作节序题材最多的一位，在梦窗词中，从岁旦到除夜，几乎一年中重要的节令都有吟咏之作。吴文英节令词的一个突出特点是善于以绮丽的语言和错综的词境，将节令物候的描写与相思别恨的恋情融为一体，如《烛影摇红 · 元夕雨》：

> 碧澹山姿，暮寒愁沁歌眉浅。障泥南陌润轻酥，灯火深深院。入夜笙歌渐暖。彩旗翻、宜男舞遍。恣游不怕、素袜尘生，行裙红溅。　银烛笼纱，翠屏不照残梅怨。洗妆清靥湿春风，宜带啼痕看。楚梦留情未散。素娥愁、天深信远。晓窗移枕，酒困香残，春阴帘卷。

宋词，特别是南宋词并不是那个时代词文学的全部。产生于北方的金词有着许多不同于南宋词的特点。北方的气候、物象不同于南方，故节令题材的词作也具有不同的风貌。

灯火深院，笙歌彩旗，在欢腾的元夕之夜，这位女子狂舞“宜男”，表求子热望，然而回府“洗妆”后，“天深信远”的现实又让她陷入相思的愁苦。梦窗词常常用这样一种类似梦境的构思来表现节令变换给人带来的迷惘和感伤的情态，为节令词开创了一片全新的艺术天地。

在谈论南宋节令词的时候，我们不应忘记，节令作为时间的节奏点，在当时的中国北方——金朝，同样按照其自身的轨道不

停地运行着。与南宋词一样，金词也是由北宋词分蘖而来，对于时令节序的歌咏同样是其创作题材的一个重要方面，只是由于地域环境的不同和文化风俗的差异，在节令词的创作上形成了不同的特色。况周颐《蕙风词话》卷三云："南宋佳词能浑，至金源佳词近刚方。宋词深致能入骨，如清真、梦窗是。金词清劲能树骨，如萧闲、遯庵是。南人得江山之秀，北人以冰霜为清。"宋金词在总体审美风范上的这种区别，在节令词创作上也体现得很明显。且看下面这首《水调歌头 · 闰八月望夕有作》：

> 空凉万家月，摇荡菊花期。飘飘六合清气，欲唤紫鸾骑。京洛花浮酒市，初把两螯风味，橙子半青时。莫话旧年梦，聊赋倦游诗。　玉盘高，金靥小，笑相窥。市朝声利场里，谁肯略忘机。庾老南楼佳兴，陶令东篱高咏，千古赏音稀。手捻冷香碎，和月卷玻璃。

此篇为金词开创者蔡松年所作。金词接受了苏轼"以诗为词"的观念，在创作上学习言志豪放的"东坡体"，蔡词被认为是金词学苏的第一个"蓝本"。从这首《水调歌头》中不难看到苏轼"中秋词"（明月几时有）的影子，作者从天上的"凉"月写起，继以"六合清气"烘托，引出所抒写的"忘机"之情，最后结以"东篱"菊花之"冷香"。由此创造出一个清冷高洁的世界，从而使心灵超越尘世，忘却烦忧。在此，节令之景与词人之心已契合为一。百年金词是沿着蔡词的创作倾向而发展的，其节令之咏也大致沿袭了相应的风格，超旷的追求和清爽的格调构成了这类作品的基本特征。

二、纪时体词基本特征

节令词，作为曲子词一个类别，不仅具有题材分类的意义，由于其特定的内容及其相应的表现手法，也形成了比较鲜

明的艺术特征，实际上构成了一种有着相对独立审美价值的纪时词。所谓纪时之时，非时事之时，也非一般意义上的时间、时日或时代之时，其意近《尚书 · 尧典》“历象日月星辰，敬授民时”之时，指特定的时令、时节。故纪时词也就是以时令节序为表现对象或内容背景的词作。从《诗经》以来的时令节序之作，可以说基本上都属于纪时文学范畴，而词作为其中的一个新分支，由于其特殊的功用与形式，又有着自己独有的性质与特点，概言之，大致有如下几方面的体现：

称其为纪时体，是指这类作品已构成了文体学意义上的一种体类；而不只是一般的题材种类。

即时性与实用性。我们今天的语言中有“时装”、“时鲜”之说，节令词就像曲子词中的时装和时鲜，多属于应时、应景之作，作于节序更替之时或节日之中。春夏秋冬四季，二十四节气，特别是立春、元旦、元宵、上巳、清明（寒食）、端午、七夕、中秋、重阳、冬至等重要节令，人们在嘉庆之时或前后，往往以词来纪盛事、写美景、数掌故、述感慨。即时性的要求，赋予了节令词某种写实的性质。早期的节令词中情事物景多为类型化描写，入宋后随着词作主体性的增强，其节令之作的写实色彩也逐渐明显，节序中的眼前之景、身边之事、一己之情及当时的习俗风物，更多地进入了词人的视野，如前面第四章提到的万俟咏《雪明鳷鹊夜》对京师元宵夜盛况的描述。再如苏轼《蝶恋花 · 密州上元》：

即时性是节令词区别于其他体类词最鲜明的特点。

> 灯火钱塘三五夜。明月如霜，照见人如画。帐底吹笙香吐麝。此般风味应无价。　寂寞山城人老也。击鼓吹箫，乍入农桑社。火冷灯稀霜露下。昏昏雪意云垂野。

词中回忆的“灯火钱塘三五夜”情景和眼前“寂寞山城”“击鼓吹箫”的场面，都是作者亲历之事，已非一般应歌之词中的泛泛之语。

节令词的这种即时性与其实用性功能相关联。节令是人们团聚交往的重要日子，即便不能见面，人们也往往寄信捎话以问

审美功能往往是在实用功能的实现中完成的。

候，而通俗易晓且长于抒情的曲子词无疑正是传语寄情的极好媒介，从而被赋予了某种社会交际的职责。王国维《人间词话删稿》中说："至南宋以后，词亦为羔雁之具。"这一点在节令词中表现得尤为明显，许多作品不仅是作者节日情怀的表现，同时也如同"羔雁"一样具有一种节日礼物的性质。王国维从词的抒情性角度批评词体的这种实用性演化，有其合理的一面，但词作为一种文化凝结体，承载某种实用性的社会功能也是应有之义。

节令词的实用性主要体现在社会交际方面。觞咏唱和是节令词创作中一种常见的形式，如辛弃疾节令词21首中明确标示与人唱和的有《好事近 · 中秋席上和王路钤》等4篇，朱敦儒27篇节令词在题序中写明的唱和之作有8首，其实更多的唱和之作并未在题序中明示。寄远投赠是节令词交际功能的又一体现形式，如苏轼著名的《水调歌头》（明月几时有）即是寄赠远方胞弟苏辙的；有的词作为奉赠显宦或前辈而作，如黄机《鹧鸪天 · 元日呈王帅》；还有应歌妓所乞而作，如赵长卿《鹧鸪天》小序云："初夏试生衣，而婉卿持素扇索词，因作此书于扇上。"《月令》记古有四月八日"服生衣"的习俗，唐宋时仍流行，婉卿据词意可知其歌妓身份。此外，节庆之时文人还常常以词应制祝颂，康与之（字伯可）因"有声乐府"，"待诏金马门，凡中兴粉饰治具，及慈宁归养，两宫欢集，必假伯可歌咏，故应制之词为多。"（黄升《中兴以来绝妙词选》卷一）其《瑞鹤仙》就题作《上元应制》。此外，在节日娱乐活动中演唱，也是节令词一个重要的实际功用。如以北宋生活为背景的《水浒传》第三十回，写张都监让玉兰"唱个中秋对月时景的曲儿"，"玉兰执着象板，向前各道个万福，顿开喉咙，唱一只东坡学士中秋《水调歌》"。节日中唱应时应景的节令词，显然比唱无关时节的作品更能感动人心。

通俗性与习套化。节序更移，不分贵贱，多数节日实为社会大众所共享，当时许多重要节日可谓普天同庆，朝野同贺，节日的全民性也使得通俗流行的曲子词有了大显身手的天地。正是这种创作背景导致了节令词通俗晓畅的风格特点。节令词作为民俗世情的产物，从总体上说，体现了一个鲜明的"俗"字：记俗

所谓"俗"就是大众化，节序词内容多与民间节日习俗有关，又为民俗所用，所以其内容、语言和风格必定是大众化的。

事——记叙民间习俗之事，写俗景——描写节序常态之景，状俗物——刻绘节日习见之物，论俗理——谈论世间常规之理，表俗情——表达人生恒常之情。在语言形式上，节令词出于其创作与传播环境的需要，大都浅白晓畅，多用熟典习语，即使像平常用事成癖且时用僻典的辛弃疾，在其节令之作中也多为熟语常事。如吴文英被认为“用事下语太晦处，人不易知”（冯金伯《词苑萃编》卷九），但检其节令词，则少见晦涩难懂之作。

随着词体的雅化，许多节令词的内容也多了几分雅趣与寄托，如苏轼、周邦彦、辛弃疾和吴文英等人的作品，但相对其他类别的作品还是显得“俗气”十足。也许正是由于这个原因，张炎在《词源》中对节令词作出这样的批评：

> 昔人咏节序，不惟不多，附之歌喉者，类是率俗，不过为应时纳祜之声耳。所谓清明“拆桐花烂漫”，端午“梅霖初歇”，七夕“炎光谢”，若律以词家调度，则皆未然。

率俗即庸俗，主要指创作上的陈因性与习套化，张炎的指责可谓一语中的，多数节令词不同程度地存在着这种率俗的弊病。不过，换一个角度看，正是这种率俗使节令词具有了技术上的易操作性，能够及时地大量地产生，并为一般大众所理解和接受，从而在节序文化活动中发挥重要的实际效用，同时也成为人们感情表达和交流的重要形式。从这个意义上看，率俗并非只有负面的价值，它恰好道出了节令词浅易通俗的特点。

在其他体类的词里，也都包含了景、事、情绪因素，但配置的比例有所不同。

景、事、情一体化。词是古代诗体中抒情“纯度”最高的一种，但在节令之作中写景与叙事的成分明显要比其他类别的作品多，这与节令词即时应景的功用有关。节序的变化首先是由物候的变化表现出来的，因此描摹风光刻绘景物就成节令词的不可缺少的内容。又由于节令伴随着一系列的民俗活动，纪时性的节令词也必然会将作者节日中的所见所闻之事及本人的活动作必要的描述。

不过，叙事写景成分的增多，并没有改变这类节令之作的

抒情诗性质，事与景在作品中只是抒情的材料，在情的统领下，三者是融为一体的。这就好像美味的羹汤并不是原料与水的简单相加一样。如前面提到的苏轼《蝶恋花 · 密州上元》先回忆杭州上元之夜“明月如霜，照见人如画”的盛况，又写了“火冷灯稀霜露下，昏昏雪意云垂野”的密州上元夜景；还写两地“帐底吹笙”与“击鼓吹箫”的节庆之事，作者正是在这两地景与事的比照描写中，将其寂寞忧老的情怀幽然流出。又如前文提到的欧阳修所作两套《渔家傲》鼓子词，依序逐月描写十二个月中的节景、节物与节事，如其中写七月的一篇：

> 七月新秋风露早。渚莲尚拆庭梧老。是处瓜华时节好。金尊倒。人间彩缕争祈巧。　　万叶敲声凉乍到。百虫啼晚烟如扫。箭漏初长天杳杳。人语悄。那堪夜雨催清晓。

词里写到了旧历七月间特有的“新秋”之景和“祈巧”之事，而这些事景又都与这一收获时节里人们喜悦、满足又“不堪”凄凉将至的心情相一致。

第三节　流动的社会与人生

春秋代序，冬夏轮回，时令节序所表示的是一个时间循环的自然流程，作为人类的一种特别规定，它除了其自然属性外，又有了社会的属性，这就决定了节令词内容的丰富性。节令词实质上所表现的是自然和社会生活在时间序列的关节点上的一个个横截面，在这特定的时刻里，在这特定的环境中，自然风物不断地替换着她得体靓丽的时装；人类社会就像一个人劳作了一天后，需要尽情地享用一顿丰盛的美餐；对于一个人来讲这一刻则意味着生命又走过了一段行程，他要停下来歇歇

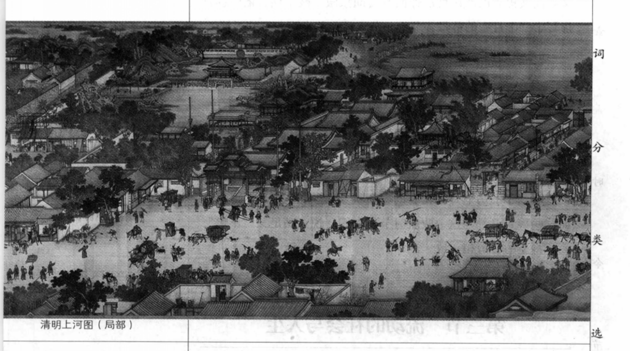
一切景语皆情语。写自然节序，写物候更易，实际上都不可能脱离开社会与人生。

脚，回味一下过去了的日子，也要盘算一下明天的事情。

这些节令词如同一块块化石一样，向我们展示着千年之前节日里的民风世俗。

一、节令盛日中的风俗世情

提到节日的风俗世情，我们马上会想到宋代一幅名画——张择端的《清明上河图》。画卷表现的是北宋都城汴梁（今河南开封）和汴河两岸清明节时的万种风情。节日是人类生活中



清明上河图（局部）

特别的日子，社会生活的风俗习惯在这个日子里得以集中展示，一切世态人情也会在这个日子里尽情地表演。节日有两个本质的特征：传统性与集体性。在悠久的历史发展过程中，由于社会集体的参与，便约定俗成地形成了许多节日的仪式、风气、习惯和要求。这方面的内容构成了以节日为表现中心的时令节序词的重要背景材料。展读这类作品，如同欣赏《清明上河图》，我们可以看到一幅幅绚丽多彩的民俗风情画，从中了解到当时人们实实在在的生活和感受。传统的节日虽然大部分还保留了下来，但经过漫长的时间隧道，这些节日习俗已经发

生了很大的变化，所幸的是在这些词中还保存着它生命的原生状态，而且远比一些非文学文献记载来得生动具体，特别是一些后世失传的习俗在节令词中仍可依迹而寻，如正月二十为纪念女娲补天事而设的天穿节（又称穿天节或穿石节），这一天民间做煎饼放置于屋顶象征补天之石，此类习俗在节令词中可找到生动的描写。如葛胜仲有二首《蓦山溪 · 天穿节和朱刑掾》，黄庭坚被贬黔南时曾作有一首《木兰花令》描述当地人过天穿节的情景：

黔中士女游晴昼，花信轻寒罗袖透。争寻穿石道宜男，更买江鱼双贯柳。　竹枝歌好移船就，依倚风光垂翠袖。满倾芦酒指摩围，相守与郎如许寿。

宋以后，主要流行在我国南方地区的这一节日就逐渐消失了，词里这些描写显得十分珍贵。晚清著名词学家况周颐曾注意到元初词人王恽《江神子》序中所提到的“金源雅故”，王词序曰：“金朝遗风，冬月头雪，令僮辈团取，比明，抛亲好家，主人见之，即开宴娱宾，谓之撇雪会。去冬无雪，今岁初白如此，灯下喜赋此词，录奉达夫，且应撇雪故事，为一觞之侑也。”正是王恽的词作，让我们知道了这种“流传绝少”的宋金时北方“撇雪”的风俗，况氏见之喜甚，“亟记之”（况周颐《蕙风词话续编》卷一）。

我们可以从如下几个方面来对节令词中所展示的风俗世情作一个大体的探察：

祈福与祛灾。人们过节，就是享受生活，让平时枯燥劳苦的日子变得轻松愉快，节日实为人们对幸福生活的诉求，由此便产生出节日里祈福与祛灾的种种风俗。千年之前的人们在节日里是如何祈福与祛灾的呢？时光远逝，我们已经不得而见了，但当时的节令词却留下了一些吉光片羽。不妨先看一首晁补之的词：

残腊初雪霁。梅白飘香蕊。依前又还是，迎春时候，大家都备。灶马门神，酒酌酴酥，桃符尽书吉利。　　五更催驱傩，爆竹起。虚耗都教退。交年换新岁。长保身荣贵。愿与儿孙、尽老今生，祝寿遐昌，年年共同守岁。

此词已失调名，写的是春节前后的事情，其中提及的“灶马”、“门神”、“酴酥”、“桃符”、“驱傩”、“爆竹”等事物，都与当时春节风俗有关。灶马，是指腊月二十三这天祭灶时送灶王爷上天时所糊的纸马。祭灶时还要用饴糖供奉灶王爷，是让他老人家甜甜嘴，“上天言好事”。春节时贴门神也是为了祈求一家的福寿康宁，唐宋而后，尉迟恭、秦琼成为最流行的门神。酴酥，亦作屠酥或屠苏，药酒名。据说这种酒是汉末名医华佗配制出来的，饮后可延年益寿。桃符，最初是作门神用的，用两块桃木刻上神荼、郁垒的像或写上他俩的名字，挂在门的两边，叫做桃符，以示驱灾压邪。到了宋代，人们便开始在桃木板上写对联，既不失镇邪之义，又表达“吉利”之愿。驱傩，是当时岁暮或立春日用来驱逐疫鬼的迎神赛会。春节燃爆竹，源自上古时人们为了“避山魈恶鬼”烧竹使之爆裂炸响的做法，到了宋代已经有了用纸裹火药制成的“鞭炮”，这给宋代的节日增添了更为奇异的声光色彩。晁词最后写道：“长保身荣贵。愿与儿孙、尽老今生，祝寿遐昌，年年共同守岁”——这正是以上种种习俗的意义之所在。从节令词中可了解到许多当时人们祈福祛灾的习俗，如立春时的幡胜，金初词人宇文虚中有《迎春乐》词云：“宝幡彩胜堆金缕。双燕钗头舞。人间要识春来处。”宝幡彩胜，又称春幡春胜，或合称幡胜，是指立春这一天，闺中女子用色绢、纸或金银箔剪成小幡，或燕、蝶、金钱等形状，戴在头上，或系在花枝上，或插在物品上，表示迎春。到了宋代，男士也将它戴到了头上。人们佩戴幡胜并不只是为了好看，还寄寓着对美好生活的期盼，正如赵长卿《探春令》所言，这“幡儿胜儿”戴在头上是“愿新春已后，吉吉利利。百事都如意”。其实不光是春节，所有

古代节日中的习俗许多已经消失了，但也有一些今天还保留着。科学发达的现代，人们已经不再相信什么神鬼了，但还是愿意去祈祷，去求个吉利，其作用与古代是一样的，即通过一种仪式来表达美好的心愿和增强生活的信心。

的节日的风俗都不同程度地带有祈福祛灾的意味。

合亲与悼亡。传统节日的形式多涉超验的鬼神世界，但实质上它们只是人情的一种折射。时令节序的变迁，也是亲情最易感发的时候，是离散中的亲人最为相思的时候。节日是合聚家庭，增进亲情的最佳时刻。对于节日来讲，浓浓的亲情就像弥漫于天宇间的空气一样不可或缺。这在春节、中秋、重阳等节日中表现得最突出，苏轼中秋之夜怀念胞弟的那首《水调歌头》，至今还让我们为那“但愿人长久，千里共婵娟”的人间真情而感动。节日间家庭的团聚，是家庭团结兴旺的象征，这也是维持以家族宗法为基础的社会秩序的需要，更是人性和感情的需求，所以人们特别重视节日里的家庭的团圆之乐，这一点我们从节令词的有关描写中可以看得很清楚。如宋人郭应祥的《鹊桥仙 · 丙寅除夕立春，骨肉团聚，是夕大雪》：

> 立春除夕，并为一日，此事今年创见。席间三世共团栾，随分有、笙歌满院。　一名喜雪，二名饯岁，三则是名春宴。从教一岁大家添，但只要、明年强健。

词写得俗白无隐，“三世共”团圆的天伦之乐溢于言表。

在小农经济社会里，家庭是最基本的生产单位，也是社会的最小细胞，所以家庭自然也就成了节日活动的中心。

家人亲情产生于血缘的联系，所以节日往往又是家人聚集在一起追思先祖和祭奠亡亲的日子。据考春节即起源于殷商时期年头岁尾的祭神祭祖活动。唐宋时期，冬至是祭天祀祖的日子，皇帝在这天要到郊外举行祭祀典礼，南宋时曾任宰相的洪适，曾作多首记皇室祭礼的应制之词，如《六州歌头》：“严更永，今夕是何年。玉衡正，钩陈灿，天宇起祥烟。……神示格，宗祧燕。人民悦，祉福正绵绵。”一般百姓家，在这一天要祭拜已故的父母尊长，南宋时江南一带有冬至吃馄饨祭祀祖先的风俗。

寒食、清明，在唐宋时已有了祭祖扫墓的内容，不过，还不太普遍，又由于曲子词不太适合写过于沉重的题材，所以词中有关民间节日祭亡的描写较少，值得一提的是吴文英清明节

时追悼亡妾的《风入松》（见本书第一章），写得真挚感人。

当时民间有清明插柳的习俗，主要是为了在祭亡时却鬼辟邪，也有人认为是为了纪念“教民稼穑”的农事祖师神农氏。《清明上河图》里有一顶从汴京郊外扫墓归来的轿子，上面插满柳条，可见在宋代此种风俗已经很盛行了，这在有关清明的词作中有许多生动的描写，如：“处处逢花，家家插柳。政寒食、清明时候。”（戴复古《锦帐春》）“甚匆匆岁月，又人家、插柳记清明。”（罗椅《八声甘州》）“带雨移花浑懒看，应时插柳日须攀。最堪惆怅是东阑。”（张炎《浣溪沙》）

社交与联谊。节日是社会的集体行为，因而它也是一个人们社会交际的巨大空间。无论朝野，节日都是人们进行交往和联络感情的绝好时机。如朝廷十分重视利用元旦朝会来显示与强调其统治秩序和笼络臣属，节令词中就有不少作品纪录了这朝会的盛况。如范致虚《满庭芳慢》（紫禁寒轻）、史浩《瑞鹤仙·元日朝回》等。士大夫们也会利用这时节进行广泛的交往联络，宋代士大夫之间时兴一股相互投递名刺的风气，尽管相互之间平日并不熟悉。从节令词里不难发现他们节日交往的踪迹，如蔡伸《减字木兰花》（彤庭龙尾）写的就是他在“癸亥元日”，拜访了一位太守“刘秀”后写下的唱和之作。唐宋时，州县在立春日要举行一种鞭打春牛以祈丰年的仪式，称为“鞭春”或“打春”，官员士大夫们都要参加，这也成了他们交际联络的场合，这在宋人郭应祥遇“两邑大夫鞭春之集”而作的《柳梢青》中可以略窥一斑：

> 两令邀宾。城南佳处，饯腊迎春。步入默林，纷然缟袂，间似红英。　遥岑寸碧增明。更酬唱、无惭昔人。一笑相欢，且斟佳醑，休羡莼羹。

礼尚往来，馈赠酬谢是节日间人们交际的一个重要内容。王迈一首《南歌子》写了这样一件事：重阳节里一位朋友送了他“菊花糕”，他便作词致谢：

家里逢重九，新篘熟浊醪。弟兄乘兴共登高。右手茱杯、左手笑持螯。　　官里逢重九，归心切大刀。美人痛饮读离骚。因感秋英、饷我菊花糕。

小词写得诙谐有趣，我们由此了解到当时重阳赠菊花糕的习俗。

孔子认为诗"可以群"，利用诗歌作交际工具以谐调社会关系，是中国古代诗歌的一个悠久传统，但词由于其特定的创作内容和环境，一般来说社会交际功用相对传统的诗体要弱一些，但以节日为背景的纪时体词则有所不同，社会乐群的作用往往显得十分突出。

在这种环境中，作为赠答酬唱的词，实际上也是一种节日礼物。

宴乐与游赏。节日是人们长期劳作后的一个短暂休息，对于平时在秩序规范和道德约束中生活的人们来说，也是一个临时的解放，因此节日总是充满了欢乐，今存唐宋金词，对于当时节日中流行的娱乐活动和游赏活动也多有记载。

节日的欢乐也意味着精神生活与物质生活的享受。节令词的作者为了渲染节日的气氛往往喜欢在词里堆金积玉，极尽奢华，如史浩写清明游冶："夹岸香红，登墙粉白，开遍故园桃李。画舸绣帘高卷，锦毂朱轩低倚。"（《喜迁莺》）朱敦儒写中秋赏月："旋整兰舟，多携芳酝，笑里轻帆举。松江缆月，望云飞棹延伫。别乘文雅风流，新词光万丈，珠连锦聚。"（《念奴娇》）辛弃疾写元宵夜赏灯："东风夜放花千树，更吹落，星如雨。宝马雕车香满路。风箫声动，玉壶光转，一夜鱼龙舞。"（《青玉案》）这种情况在描写元宵（上元）节的作品里体现的最充分，这些不无夸张的词句，实际上表露了人们追逐欢乐享受生活的愿望。

宴乐与游赏，是节日中人们追求享乐的主要方式，所以节令词这方面的内容也非常多。宴饮歌舞，是每个节日都少不了的事情。美食美酒是勾通神人之间、人人之间的尤物，又是一般百姓对平日节俭的补偿。节令词中随处可闻到那飘溢的酒香肉味，如咏上巳节："太守无限风流，铃斋多暇，载酒郊原路。"（卢炳《念奴娇》）咏社日："邻翁开社瓮。唤客情意重。

古代的饮食文化和旅游文化在节令词中有很充分的体现。

不醉且无归。醉时归路迷。”（张孝祥《菩萨蛮》）歌舞美色更是节日里遣兴娱乐的应有之义，如柳永《倾杯乐》写京城里元宵之夜的歌舞欢娱：“龙凤烛、交光星汉。对咫尺鳌山开羽扇。会乐府两籍神仙，梨园四部弦管。向晓色、都人未散。”出游玩赏同样是节日欢乐的内容，如清明时节的野游：“垂杨艳杏，丝软霞轻，绣出芳郊明媚。处处踏青斗草，人人眷红偎翠。”（柳永《内家娇》）端午节里的赛龙舟：“舣彩舫，看龙舟两两，波心齐发。奇绝。难画处，激起浪花，飞作湖间雪。画鼓喧雷，红旗闪电，夺罢锦标方彻。”（黄裳《喜迁莺》）重阳节间的登高赏菊：“芳菊袅秋香。……观阁凌空，杯盘照坐独醒狂。良辰乐事难忘。正少年游冶，人在任庄。”（王之道《望海潮》）

生育与性爱。在节令词所展示的风情画中，最靓丽的一道风景还是那婀娜多姿的女性形象，有了她们，节日的风光才有了灵气，节日的情事才有了色彩。在封建社会，即便是唐代这样相对开放的社会，良家女子也要受到种种礼教家规的束缚，没有如男子那样读书和参与社会政治的权利，也没有自由恋爱的权利。但在节日里社会道德也许太累了打起了盹，于是少女少妇们便走出家门，去观灯看戏，去郊游嬉逐，去祭亡访亲。于是上演出一个个“月上柳梢头，人约黄昏后”（欧阳修《生查子》）的浪漫爱情故事。柳永曾这样写上元节里的观感：

> 渐天如水，素月当午。香径里、绝缨掷果无数。更阑烛影花阴下，少年人、往往奇遇。太平时、朝野多欢民康阜。随分良聚。堪对此景，争忍独醒归去。（《迎新春》下片）

“绝缨掷果”，是以典故说明男女相聚不拘形迹。词中所写的两性交往之自由何异于今天！

节日具有某种“安全阀”的功能，人类本能在此期间得以释放而不受惩罚。其实有些节日就与上古时代的生殖崇拜

和性自由追求有关。如上巳就是这样一个性自由与祓禊的节日，《周礼 · 媒氏》条："中春之月，令会男女，于是时也，奔者不禁。"青年男女在这一天或相约于山野，或幽会于水滨，而水边沐浴习俗与古人认为水有增强生命力的神秘作用有关，其直接效用便是生子。七夕也是一个类似的节日，牛郎织女的故事暗示了上古时代人们在水边祓禊寻爱求子的习俗。所以，尽管唐宋时七夕习俗中表面是以"乞巧"活动为主，但正如我们在《鹊桥仙》一类咏七夕的词里看到的那样，最让人神往的还是这一天社会对于自由恋爱的某种程度的默许。


乞巧图

不过，随着文明的进程，古老的风俗已一去不返了，但种族对远古的文化记忆并未完全消失，仍在后世的节日中留下了一定的残迹。如上巳日，六朝后曲水流觞成了文人中最流行的游戏，不过在这文雅的外衣下仍然涌动着性自由的欲望，辛弃疾《新荷叶》一词对此描写得很清楚：


曲水流觞图

曲水流觞，赏心乐事良辰。兰蕙光风，转头天气还新。明眸皓齿，看江头、有女如云。折花归去，绮罗陌上芳尘。能几多春。

作为上巳节两性交往的延伸，寒食、清明的出游踏青也是当时青年男女性爱自由的日子。正因如此，我们在曲子词里看到了那么多充满了青春气息的青年男女的身影：

两性和爱情是个永恒的话题，以娱乐大众为己任的节令词，性爱的内容自不可少。

翠眉双脸新妆薄。幽闺斜卷青罗幕。寒食百花

时。红繁香满枝。　　双双梁燕语。蝶舞相随去。肠断正思君。闲眠冷绣茵。（欧阳炯《菩萨蛮》）

二、时序变迁中的人生感怀

前面我们谈了节序词所展示的自然景观和社会现象，但这类作品并不只是对这方面内容单纯的记录与摹写。节令词的文学价值更主要地还是体现在其丰富的情感内容上。时令节序的迁变，让人们清醒地意识到了自身的存在；节日的轮回，节物的改易，不能不引起人们对自我人生的反思，由是而生出万端的感慨。不管写什么节令，人生的感怀都是深入骨髓的，它随同着自然风物和人世景象散发出感人的气息。对此，我们可从如下几个方面来略作考察：

对于人类而言，时光的流逝也意味着生命的耗蚀，所以人的生命意识在节令中表现得最强烈。

生命流逝的焦虑。节日是时间流程的转折点，也是最能让人意识到生命存在与耗失的时刻，因而词人的节令体验中也包含了一种潜涌于心而透露于字纸的生命焦虑感。如元好问一首《品令》记下了他清明之夜的一场梦：

> 西斋向晓。窗影动、人声悄。梦中行处，数枝临水，幽花相照。把酒长歌，犹记竹间啼鸟。　　风流易老。更常被、闲愁恼。年年春事，大都探得，欢游多少。一夜狂风，又是海棠过了。

梦境中“数枝临水，幽花相照”，词人“把酒长歌”，然而良宵乐事却无法掩抑住那“风流易老”，人生苦短的“闲愁”。“一夜狂风，又是海棠过了”，这何尝不是作者所感受到的那种生命流逝的心灵悸痛！

节令词中不绝于耳的叹老之音，是生命焦虑最鲜明的语符。且看向子諲退居十年后于春节间所写的一首集句词《浣溪沙》：

> 爆竹声中一岁除。东风送暖入屠苏。瞳瞳晓色上

林庐。　　老去怕看新历日，退归拟学旧桃符。青春不染白髭须。

作者巧妙地将王安石、苏轼、吕本中的诗句集于一篇中，看似文字游戏，传达的则是节日欢庆气氛所唤起的那种青春易逝和人生如寄的焦虑和忧伤。这种生命焦虑在李清照晚年所写的《永遇乐》（落日熔金）中表现得更强烈，"元宵佳节"本是尽欢畅情之时，但词人流落他乡，孑然一身，所感到的却是"如今憔悴，风鬟霜鬓"，年轻时"闺门多暇"的美好时光永去不返了，致使她"怕见夜间出去"，只好"向帘儿底下，听人笑语。"

人生幸福的痴想。节日凝聚着世世代代人们对人生幸福的理解和企盼，此时，往昔的痛苦感受被过滤，而幸福的体验则被留住、被回味、被夸大，从而构筑出这一个个幸福人生的幻影与象征。上节所提到的那些祈福祛灾等习俗实际上都是这种文化心理的体现。节序的这层意义，决定了节序词的深层底蕴中始终都荡漾着幸福人生的体验、遐想和追求，不管所写是景是事还是情，也不管其基调是悲是愁还是乐。

节日是时间流程的关节点，不管往日如何，而来日人们则总是寄予希望。所以节令词又常带有一种理想的色彩。

幸福的概念与永恒相联系，正如一位西方哲学家所说："无时间性是快乐的理想。""快乐只有通过自我才能成为现实，但这种自我却是完全受时间控制的。"[1]人类生存的现实需要决定了欢乐是短命的，幸福人生的节日幻像也会转眼即逝，但这并不妨碍人们心里对永恒幸福的追求，这也是节令词关于人生幸福表达的一个核心内容。如前面提到的柳永《二郎神》，作者描写了七夕夜女子们的欢乐情景后，禁不住发出感慨："愿天上人间，占得欢娱，年年今夜。""花好月圆人又散"（张先《木兰花》）的痛苦和困惑使词人生出了许多痴想："愿长绳，且把飞乌系"（柳永《长寿乐》），"牵牛织女几经秋，尚多少离肠恨泪。何如暮暮朝朝，更改却年年岁岁"（朱

[1] 马尔库塞《爱欲与文明》，上海译文出版社 1986 年版，第 171 页。

人不可能脱离一定的社会和时代而生存，社会现实也必然影响到人们对自然节序的感受。

淑真《鹊桥仙》)。多么美好的愿望啊，但这只是一厢情愿！

家国兴衰的忧念。生命的价值，人生的幸福，都与民族、国家的兴亡盛衰分不开。时令节日是民族文化的产物，民族的命运直接影响着民间节庆的气氛，如苏轼作于端午节的《少年游》写道："好将沉醉酬佳节，十分酒、一分歌。狱草烟深，讼庭人悄，无吝宴游过。"显然，这节日间宴游歌乐的欢庆有赖于"狱草烟深，讼庭人悄"的政通人和局面，因而，词人的节序感怀也常常寄寓着对民族和国家兴衰的关心与忧念。

靖康之变是宋代社会经历的一次巨大的民族灾难，它也唤起了文人士大夫强烈的社会责任感，每当节序变迁，胜日来临，那沉重的故国忧思和壮志难酬的悲愤便会涌现于词章。如辛弃疾举兵投宋后在立春日所写的《汉宫春》：

> 春已归来，看美人头上，袅袅春幡。无端风雨，未肯收尽余寒。年时燕子，料今宵、梦到西园。浑未办、黄柑荐酒，更传青韭堆盘。　却笑东风从此，便熏梅染柳，更没些闲。闲时又来镜里，转变朱颜。清愁不断，问何人、会解连环。生怕见、花开花落，朝来塞雁先还。

节物变化让词人感到的不是新春的喜悦，而是连环不断的"清愁"，透过这惜春伤时的感怀我们不难感触到他那家国残破的阵阵隐痛。百年之后，代北宋而立国中原的金朝遭遇了一场同样的亡国之难，遗民词人段克己在清明之日这样写他的悲慨：

> 欲把长绳，维白日、暂留春住。亲友面、一回相见，一回非旧。扰扰胶胶尘世事，不如人意十常九。向斜阳、无语倚危楼，空搔首。　活国手，谈天口。都付与，樽中酒。这情怀又是，去年时候。风外纷纷飞絮乱，柳边湛湛长江去。问老来、还有几多愁，愁如许。(《满江红 · 清明与诸生登西砦柏岗》)

作者生逢乱世，经世济民的“活国”之志只能“付与樽中酒”，因而明朗的清明节带给他的只是那如“纷纷飞絮”和“湛湛长江”的不尽愁怀。

心灵自由的向往。节令胜日是时光之路上的驿站，人们要在这里稍事休息，这也是疲惫的心灵趁机放飞的时刻。自然，自由飞翔的心影也印在了节令词的字里行间。

诗的本质是对于自由的追求。

对于古代的文人士大夫来说，官场的险恶、人情的虚伪、谋生的艰难，让他们感到厌倦和无奈，但理性和道德的制约又使他们难以放弃社会的责任。不过，这并不影响他们对个性自由的追求，无碍于他们向内心寻求个体生命的意义，特别是在节序变易之时，这种心灵的追索往往显得特别的强烈和执著。苏轼有一首同为寄子由咏中秋的《水调歌头》，词人追述了谢安“一旦功成名遂，准拟东还海道”的“雅志”未能实现的“遗恨”之后，写道：“岁云暮，须早计，要褐裘。故乡归去千里，佳处辄迟留。我醉歌时君和，醉倒须君扶我。惟酒可忘忧。一任刘玄德，相对卧高楼。”归乡、醉酒、高卧，并非是在消极地规避现实，实在是词人对兄弟“相从之乐”（本词序）这样自由境界的向往。曾以“清都山水郎”自诩的朱敦儒在其词中将这种向往写得更为明白：

> 堪笑一场颠倒梦，元来恰似浮云。尘劳何事最相亲。今朝忙到夜，过腊又逢春。　　流水滔滔无住处，飞光匆匆西沉。世间谁是百年人。个中须着眼，认取自家身。（《临江仙》）

词写于岁换时迁的“逢春”之时，此刻作者忽感梦醒，强烈地意识到“尘劳”人生之中“最相亲”之事，就是“认取自家身”，用今天的话讲就是认识自我。苏轼曾在《临江仙》中发出“长恨此身非我有”的慨叹，朱敦儒在此正是呼唤这“自家身”摆脱那“非我有”的束缚，获得解放和自由。

第四节　时节往复　四季皆歌

时令节序被人类社会赋予了丰富的文化内涵，但她首先属于自然世界，是自然界时间循环的产物。在中国古老的“天人合一”理念中，宇宙生命系统与自我生命系统是整合为一的体系。就本质而言，人也是自然的一部分。节令词，不仅展示了节序移易中不同的物候景象，所表现的更是一种生命活动的节奏。如果将词中描绘的四季景观连缀起来，我们便会看到一幅节序循环中流动的生命脉动图。

一、春日的歌唱

春之歌是生命的歌，是追求的歌。

《子夏易传》卷九曰：“春之建也，阳动于下，万物震之而生也。”大地回春，万物萌发，这是生命勃发的季节，也是节日最多的季节，从立春开始，相继而至的有元日（元旦）、上元（元宵）、天穿（正月二十）、春社（二月初二）、上巳、寒食、清明、谷雨等。春天，也是节令词中最绚丽、最丰富的风景，这类作品让我们看到：这是一个充满了希望和冲动的季节，寒退雪消，花开叶生，人们从冬天的蛰伏中走出，逐渐除去身上厚重的棉衣，变得轻灵敏捷，思想也变得活跃善感，而两性之爱如同自然界的花朵，成为这春天里最美丽的人文景观。花开必有花落，这使得春天又多了几分感伤的色彩。

立春，标志春天的开始，与元旦前后紧连。元旦是一年的开端。立春或元旦时，在北方仍然寒气未退，甚至是冰天雪地，但敏锐的诗人却从中听到了春天的脚步，看到了春天悄然而至的身影。我们可在有关的节令词中感受到这最初的春天气息。范成大《朝中措》写的是一个大雪纷飞的立春日：“东风半夜度关山。和雪到阑干。怪见梅梢未暖，情知柳眼犹寒。”

虽然大地“犹寒”，但是春姑娘确实已从梦中醒来了，赵闻礼《瑞鹤仙》写的就是这种刚从“寒悄”中醒来的春景：

冻痕消梦草。又招得春归，旧家池沼。园扉掩寒悄。倩谁将花信，偏传深窈。追游趁早，便裁却、春衫短帽。任残梅、飞满溪桥，和月醉眠清晓。

诗人用心灵去感受春天，透过眼前的“寒悄”，一副明媚的春光图已在他们心中展开：

东风昨夜回梁苑。日脚依稀添一线。旋开杨柳绿蛾眉，暗折海棠红粉面。　　无情一去云间雁。有意飞来梁上燕。有情无意且休论，莫向酒杯容易散。

东风回还，白昼拉长，花红柳绿、雁回燕归的春天繁华终于到来了。这是北宋庆历甲申年元旦（前一天立春），当朝丞相晏殊在家里与朋友宴聚时所作的《木兰花》词。

元旦，即正月初一，是皇历上一年之始的标志，这一天朝野间要举行丰富多彩的庆祝活动，词人也总是饱醮激情写下这欢庆的时刻。史浩的《瑞鹤仙 · 元日朝回》如此写宫廷的过年场面：

皇居耸云杪。霭祥烟瑞气，青葱缭绕。金门羽葆。听胪唱、千官并到。庆三朝、雉扇开时，拜舞仰瞻天表。荣耀。万方图籍，四裔明王，赆琛珍宝。椒盘颂好。称寿斝，祝难老。更传宣锡坐，钧天妙乐，声遏行云缥缈。

皇室的庆贺典雅庄重，华贵豪奢；而民间的庆贺则是充满了欢快的气氛和浓烈的人情味。如黎廷瑞《蝶恋花 · 元旦》：

密炬瑶霞光颤酒。翠柏红椒，细剪青丝韭。且劝金樽千万寿。年时芳梦休回首。　　小雨轻寒风满袖，下却帘儿，莫遣梅花瘦。万点鹅黄春色透。玉箫吹上江南柳。

小词写得轻畅玲珑，青韭瘦梅无不透露着春天的信息，金樽玉箫正宣示着人们对生活的希望。再看姜夔《鹧鸪天 · 丁巳元日》所写年节时分家邻拜贺的情景和词人个人的心境：

柏绿椒红事事新，隔篱灯影贺年人。三茅钟动西窗晓，诗鬓无端又一春。　　慵对客，缓开门。梅花闲伴老来身。娇儿学作人间字，郁垒神荼写未真。

年景写得真实亲切，特别是娇儿学字事，更是妙趣喜人。

上元，也称元宵节，是当时最隆盛的节日，充满了自由欢乐的气氛，有人称之为中国的“狂欢节”，实不为过。在节令词中，以上元为题材的作品也是数量最多的一类。观灯是元宵节最富特色的节目，宋王栐《燕翼贻谋录》卷三记载：“太祖乾德五年正月甲辰，诏曰：‘上元张灯，旧止三夜，今朝廷无事，区宇乂安，方当年谷之丰登，宜纵士民之行乐，其令开封府更张十七、十八两夜灯。’后遂为例。”节令词中这方面盛况的描写十分丰富，如以上所举柳永、苏轼、康与之等人的作品。这里不妨再欣赏一首周邦彦的《解语花 · 元夕》

风销焰蜡，露浥洪炉，花市光相射。桂华流瓦。纤云散，耿耿素娥欲下。衣裳淡雅。看楚女，纤腰一把。箫鼓喧，人影参差，满路飘香麝。　　因念都城放夜。望千门如昼，嬉笑游冶。钿车罗帕。相逢处，自有暗尘随马。年光是也。唯只见，旧情衰谢。清漏移，飞盖归来，从舞休歌罢。

此词深得张炎赞赏，作品以其精粹的语言和巧妙的构思，

由所在地元宵佳节的场面联想到京城上元节的盛况，景深窈远，寄情幽眇，无愧咏元宵的佳作。

春社，又称社日、中和节。唐代以后，逐步固定于二月二日，在北方此风俗尤盛。此时雨水渐多，燕子飞还，传说安眠了一冬的龙这天要抬头了，民间有“二月二，龙抬头”之说。这一天要举行祭祀土地神的仪式，妇女不得动针动线。史达祖的《双双燕·咏燕》是咏社日最著名的作品。作品写燕，极妍尽态，神形毕肖，巧妙地将燕子与闺中女子的怀春之情联系起来，显示出春天里的生命感发。无名氏《青玉案》写社日感受亦颇有特色：

> 年年社日停针线。怎忍见、双飞燕。今日江城春已半。一身犹在，乱山深处，寂寞溪桥畔。　　春衫着破谁针线。点点行行泪痕满。落日解鞍芳草岸。花无人戴，酒无人劝，醉也无人管。

作者从“社日停针线”的民俗写起，进而引入燕子双飞的时景，写到衣破无人补的客旅孤苦，情意真挚，构思精巧。

上巳，即今天民间所说的“三月三”，又称“女儿节”。如前所述，在上古这是一个特殊的性自由节日，唐宋时它已成为一般的民间游乐盛日，但两性欢爱的追求仍然是这一节日重要的内容指向，如柳永《笛家弄》所描写的情景：

> 花发西园，草熏南陌，韶光明媚，乍晴轻暖清明后。水嬉舟动，禊饮筵开，银塘似染，金堤如绣。是处王孙，几多游妓，往往携纤手。遣离人、对嘉景，触目伤怀，尽成感旧。　　别久。帝城当日，兰堂夜烛，百万呼卢，画阁春风，十千沽酒。未省、宴处能忘管弦，醉里不寻花柳。岂知秦楼，玉箫声断，前事难重偶。空遗恨，望仙乡，一饷消凝，泪沾襟袖。

由词中所叙，不难想见当时汴京城里这一天的节日气氛。

寒食，在清明节前一天（一说清明前两天）。据说起源于春秋时介子推与母亲被烧死绵山之事。后世这一天以禁火、寒食表示悼念，到唐宋时这一节日的悲情色彩已经淡化，同样充满了欢乐气氛，其情景由下面两首曲子词可见一斑：

> 涌金门外小瀛洲。寒食更风流。红船满湖歌吹，花外有高楼。　晴日暖，淡烟浮。恣嬉游。三千粉黛，十二阑干，一片云头。（仲殊《诉衷情•寒食》）

> 烟禁荒荒雨湿云。近郊争出满城人。儿童藉草几成市，杯酒沾花不觉村。　身又老，眼增明。回头一任是红尘。山中谁信无寒食，涧上何如且采蘋。（韩淲《鹧鸪天•禁烟》）

清明，紧承寒食而至，唐宋时二节已基本合而为一。此时的清明实际上已成为自上巳开始的春末游乐的高潮。节令词中表现清明的作品也格外多，苏轼的《雨中花》是其中的佳作：

> 今岁花时深院，尽日东风，荡飏茶烟。但有绿苔芳草，柳絮榆钱。闻道城西，长廊古寺，甲第名园。有国艳带酒，天香染袂，为我留连。　清明过了，残红无处，对此泪洒尊前。秋向晚，一枝何事，向我依然。高会聊追短景，清商不暇余妍。不如留取，十分春态，付与明年。

时至清明，春阳至盛，正如史浩《喜迁莺 · 清明》一词所写："三春正美。是霁景融和，韶华如绮。夹岸香红，登墙粉白，开遍故园桃李。"然而盛极则衰，落红无数的景象又难免引起词人们惜春的惆怅，所以，咏清明之作往往带有一种挥之不去的感伤色彩，这在辛弃疾《念奴娇》中我们可以强烈地感受到：

野棠花落，又匆匆、过了清明时节。刬地东风欺客梦，一夜云屏寒怯。曲岸持觞，垂杨系马，此地曾轻别。楼空人去，旧游飞燕能说。　闻道绮陌东头，行人长见，帘底纤纤月。旧恨春江流不断，新恨云山千叠。料得明朝，尊前重见，镜里花难折。也应惊问，近来多少华发。

二、夏时的咏叹

夏之歌是苦闷的歌，也是竞逐的歌。

"人间四月芳菲尽"（白居易《大林寺桃花》）。随着落红飞絮的飘洒，夏季来到了。大概由于炎热与繁忙的缘故，诗人的词笔这时也显得有点滞涩了，写时令之作有所减少，不过热浪并未阻断他们对时序变化的感受和表现。

朱明，即立夏，一般在夏历的四月初九，为夏季之始。自此，词中"时光"也与时而变，如洪迈在立夏前一日所写《满江红》这样描绘初夏的风光：

雨涩风悭，双溪阁、几曾洋溢。长长是、非霞散绮，岫云凝碧。……燕舞倦，莺吟毕。春肯住，才明日。池塘波绿皱，小荷争出。

春天归去了，带走了百花的芬芳，带走了莺歌燕舞，此时的景观自有别一番风貌。别一番风光引起的又是别一番情思，且看刘克庄的《祝英台近》：

雨凄迷，风料峭。情绪被花恼。白白红红，满地无人扫。可堪解佩盟寒，坠楼命薄，更杜宇、枝头闲焰。　绿阴绕。青帝结束匆匆，转眼朱明了。怕与春辞，茗芋玉山倒。后期觉做明年，春年年好，却不道、明年人老。

雨凄迷，风料峭，花事去，绿阴浓，这初夏的风物迁变，实在太容易让人生出人生短暂、青春易逝的感慨。

夏至，是一年中白昼最长的一天，也是特别炎热的时刻，史浩《永遇乐 · 夏至》这样写道："日永绣工，减却一线，节临短至。"对这自然界极寒复极热的现象，词人打了个比方："寻思尘世，寒来暑往，冻极又还热炽。恰如个、脾家虐疾，比着略长些子。人生百岁，一年一发，且是不通医治。"用无医可治的"虐疾"比喻周而复始的寒暑轮替，真是恰切而有趣，同时也表现了人类对恶劣气候嫌恶和无奈的心态。

端午，是夏天里最隆重的节日，所以曲子词里有关端午的作品也比较多，从中我们可以看到一幅幅情趣盎然的夏日小景。苏轼《少年游 · 端午赠黄守徐君猷》就将这一天的景色写得格外宜人：

> 银塘朱槛曲尘波。圆绿卷新荷。兰条荐浴，菖花酿酒，天气尚清和。

这好景色透露出作者的好心情。而李之仪《南乡子 · 端午》里所写的景象却让人黯然神伤：

> 小雨湿黄昏。重午佳辰独掩门。巢燕引雏浑去尽，销魂。空向梁间觅宿痕。

这是因为作者此时独处孤室，"好事无人载一樽"。

范成大也曾写过他身边的端午景色和细微有趣的感受：

> 两两莺啼何许，寻遍绿阴浓处。天气润罗衣，病起却忺微暑。休雨、休雨，明日榴花端午。(《如梦令》)

端午时节的气候特点是多雨、炎热，由于众芳已谢，花丛暗碧，景色未免有些单调，但荷花、榴花则初绽芳容，成为引人

注目的亮点。以上几首端午词从不同侧面生动地呈现出了此时的物候特征。不过，在不同的作品里它们又各具面目，反映出作者不同的观察视角。

在闷热的夏日里，端午节大概是一个最让人畅快的节日，包粽子和赛龙舟的习俗，将沉重的历史和欢快的现实链接在一起，人们在咏叹历史的同时也对未来寄予丰富的想象。如宋人张榘的《念奴娇 · 重午次丁广文韵》:

> 楚湘旧俗，记包黍沉流，缅怀忠节。谁挽汨罗千丈雪，一洗些魂离别。赢得儿童，红丝缠臂，佳话年年说。龙舟争渡，搴旗捶鼓骄劣。　　谁念词客风流，菖蒲桃柳，忆闺门铺设。嚼徵含商陶雅兴，争似年时娱悦。青杏园林，一樽煮酒，当为浇凄切。南薰应解，把君愁袂吹裂。

关于屈原的传说，为这个节日蒙上了一层庄严而神秘的色彩，也为节日的欢乐增添了深刻的内容，实际上节日里的这些习俗表明了人们对生活的自信和自励，赛龙舟显示的正是这样一种自强不息的精神，且看下面黄公绍这首《潇湘神》:

> 棹如飞。棹如飞。水中万鼓起潜螭。最是玉莲堂上好，跃来夺锦看吴儿。

三、秋天的遐思

秋之歌是收获的歌，是畅想的歌。

暑退秋来，时间之河在这里拐过一个大弯，让你顿觉天高气爽，视野开阔——描写秋天节令的曲子词所展示给我们的，正是这样一种境界。七夕、中秋、重阳，是秋天里的三个最重要的节令，与其他季节的节日不同，它们共同的指向都是在苍穹天宇之上，关注的是那里的日月星辰。这也决定了词作中所写时景的基本特色。

七夕，被称为中国的“情人节”，因为它由“牛郎织女”的传说演绎而来，所以写到七夕，作品中都免不了要提及这一对痴情的夫妻，写到他们天上相会的情景，由此也使得以人间情爱为主要表现内容的曲子词增强了些许浪漫奇幻的色彩。柳永《二郎神》这样写七夕之夜：

> 炎光谢。过暮雨、芳尘轻洒。乍露冷、风清庭户爽，天如水、玉钩遥挂。应是星娥嗟久阻，叙旧约、飙轮欲驾。极目处、微云暗度，耿耿银河高泻。

风清气爽的夜晚，在那平静“如水”的天穹上，佳期“久阻”的“星娥”驾着“飙轮”，渡过“耿耿银河”去会他日夜思念的爱人——这是一幅多么感人的幻景啊！难怪作者禁不住感叹道：“须知此景，古今无价”！张炎批评柳永此作“率俗”，但这“俗”中有真，“俗”中有情。

欧阳修《渔家傲 · 七夕》将这天河相会的场景写得更为具体和绚烂：

> 喜鹊填河仙浪浅。云軿早在星桥畔。街鼓黄昏霞尾暗。炎光敛。金钩侧倒天西面。　一别经年今始见。新欢往恨知何限。天上佳期贪眷恋。良宵短。人间不合催银箭。

宋词中咏本题（即以词调为词题）的现象已不多，但宋人所作《鹊桥仙》却常常关涉牛郎织女一事，其中写得最为动人的莫过于秦观那首歌唱“两情若是久长时，又岂在朝朝暮暮”的名作了。两情长久却天各一方，朝朝暮暮却没有真情，在这皆不如意的两种性爱模式中，秦观义无反顾地选择了前者，确认了真爱的无上价值。

中秋，是一年中气候风物最令人赏心悦目的时刻，词中的咏中秋之作不仅数量多，而且名篇频出，金秋清景，奇事至

情，尽现于词人笔端。提到中秋词，人们首先会想到苏轼的那篇脍炙人口的《水调歌头》，那不知“今夕是何年”的“天上宫阙”，那“高处不胜寒”的“琼楼玉宇”，那“转朱阁，低绮户，照无眠”的青天明月，把人们引向了一个清朗明净又寒意弥漫的世界，让人神往而又心有所惧。有人说自东坡中秋词一出，余词尽废，胡仔《苕溪渔隐丛话》认为实情并非如此，他曾推荐晁端礼《绿头鸭 · 咏月》一词，称其“殊清婉”。词的上片写月景：

晚云收，淡天一片琉璃。烂银盘、来从海底，皓色千里澄辉。莹无尘、素娥淡伫，静可数、丹桂参差。玉露初零，金风未凛，一年无似此佳时。露坐久，疏萤时度，乌鹊正南飞。瑶台冷，栏干凭暖，欲下迟迟。

作者将“皓色千里”的中秋月直接拟人化为“凭栏”远眺的“素娥”，写她“淡伫”于“瑶台”之上，沐浴着“玉露”“金风”，静数着“参差”的“丹桂”，观赏着飞度的“疏萤”“乌鹊”，久久不肯离去。就这样，一个冰冷无知的天体，在词人的娓娓描述中，顿然获得了生命的灵动与美丽，堪称妙词绝笔。

重阳，又是一个让人心旷神怡的日子，登高、赏菊，让这一节令显示出了它不同流俗的雅趣；又由于它时至晚秋，总是被涂上一层凄冷的色彩。

北宋末的田为虽不太知名，他描写重阳景色的《惜黄花慢》却颇具特色：

雁空浮碧，印晓月，露洗重阳天气。望极楼外，淡烟半隔疏林，掩映断桥流水。黄金篱畔白衣人，更谁会、渊明深意。晚风底。落日乱鸿，飞起无际。

此段为作品上片，写词人登高所见，先以飞雁、晓月、晨露等

富于季节特色的意象，极写“重阳天气”之空寥清冷；随之拉长镜头，将“淡烟半隔疏林，掩映断桥流水”这样一幅疏朗淡远的山水画图摄入眼中，最后再衬以“落日乱鸿”之景，由此生动地描绘出重阳时节特有的风光，同时又表明了自己追求的“渊明深意”。构思细密，意象鲜明，词境高远，所写重阳风景，实为词中上乘。

重阳时节，雁去天凉，这又使念远怀人成了词中之义，李清照那首《醉花阴》（薄雾浓云愁永昼）最为著名，一句“人比黄花瘦”写尽了重阳时节的相思之苦。晏几道《阮郎归》也是一首感慨深邃的重阳名篇：

> 天边金掌露成霜。云随雁字长。绿杯红袖趁重阳。人情似故乡。　　兰佩紫，菊簪黄。殷勤理旧狂。欲将沉醉换悲凉。清歌莫断肠。

词人借“露成霜”、“雁字长”等重阳景物，将一肚皮不合时宜与人生的悲凉之慨尽发于外。九为阳极之数，日月逢九，本为极乐之时，然而重阳词里却总是弥漫着浓浓的哀怨之情，这大概也是盛极则衰的表现吧。

冬之歌是休闲的歌，是期盼的歌。

四、冬季的感怀

《月令七十二候集解》云：“冬，终也，万物收藏也。”寒风凛冽，冰雪覆地，自然万物敛藏蛰伏，人类也进入休偃息养之时。曲子词那低回深沉的歌唱告诉我们：这是一个凄冷的季节，是一个休息的季节，也是一个期待的季节。

初冬，冬日初至，气候还时有暖气回流，故有“小春”之说，欧阳修的《渔家傲》这样写十月的景象：

> 十月小春梅蕊绽。红炉画阁新妆遍。锦帐美人贪睡暖。羞起晚。玉壶一夜冰澌满。　　楼上四垂帘不卷。天寒

山色偏宜远。风急雁行吹字断。红日短。江天雪意云撩乱。

“小春”只是幻影，“乍暖还寒”，日黯木颓，终成凄伤，正如赵长卿《菩萨蛮·初冬》所写：

败荷倒尽芙蓉老。寒光黯淡迷衰草。行客易销魂。笛飞何处村。　　云寒天借碧。树瘦烟笼直。若个是乡关。夕阳西去山。

冬至，漫长的冬天里有一个让人兴奋欢快的节日，这就是“冬至”。冬至前后天仍极寒，但是从这一天开始日夜等分，“寒影初回长日至”（阮阅《减字木兰花·冬至》）。古人认为，万物将自此萌生。因而，咏冬至的词作，总是给人一种希望和振奋。如毛滂的《少年游·长至日席上作》：

遥山雪气入疏帘。罗幕晓寒添。爱日腾波，朝霞入户，一线过冰檐。　　绿尊香嫩蒲萄暖，满酌破冬严。庭下早梅，已含芳意，春近瘦枝南。

尽管还有“雪气”，还有“晓寒”，但是“已含芳意”的“早梅”透露出的生命信息，告诉人们：严冬就要过去了。“斗转参横一夜霜。玉律声中，又报新阳。”（程垓《一剪梅·冬至》）冬至标志着冬天的极限，既然如此，词人们又有什么理由不去为新一年的即将到来而歌唱呢？

腊日，本为民间祭祀祖先众神之日，宋代腊日定为夏历十二月初八，这一天又恰为佛之生日，民间有“浴佛会”，[1]食

[1] 关于佛的生日与浴佛的日期，我国古代有多种说法。北朝多于四月八日浴佛；而梁经唐至于辽初，又大抵在二月八日；宋代北方改用腊八，南方则用四月八日。参见陈士强主编：《中国佛教百科全书·仪轨卷》，上海古籍出版社2002年版。

"八宝粥"等习俗（孟元老《东京梦华录》卷十）。实际上，在祭祀神佛的名义下，腊日为人们在冷寂的冬日里提供了一个欢聚的机会。苏轼《南歌子 · 黄州腊八日饮怀民小阁》即写其腊日与朋友聚饮的情景：

> 卫霍元勋后，韦平外族贤。吹笙只合在缑山。闲驾彩鸾归去、趁新年。　　烘暖烧香阁，轻寒浴佛天。他时一醉画堂前。莫忘故人憔悴、老江边。

"腊"本有"新故交接"（应劭《风俗通义》卷八）之义，故腊日曾被作为岁首日，到唐宋时岁首虽定为元旦（正月初一），但腊日仍含有冬日将尽之意。实际上，春节的欢庆从这一天已揭开了序幕，正如黄裳《蓦山溪 · 腊日游尧山》所写："春前信息，到处欢声满。旌旆出西郊，拥笙歌、婵娟两畔。"张先《好事近 · 和毅夫内翰梅花》借早梅初绽，这样写对春回的期盼：

> 月色透横枝，短叶小花无力。北客一声长笛，怨江南先得。　　谁教强半腊前开，多情为春忆。留取大家沉醉，正雨休风息。

王之道《西江月 · 和张文伯腊日席上》更写出了作者掩抑不住对春日即来的内心喜悦：

> 北陆藏冰欲竟，东风解冻非遥。一时芳意巧相撩。入眼绿娇红小。　　柳色轻摇弱线，梅英纷缀枯梢。觥筹醉里赖君饶。归去斜阳尚早。

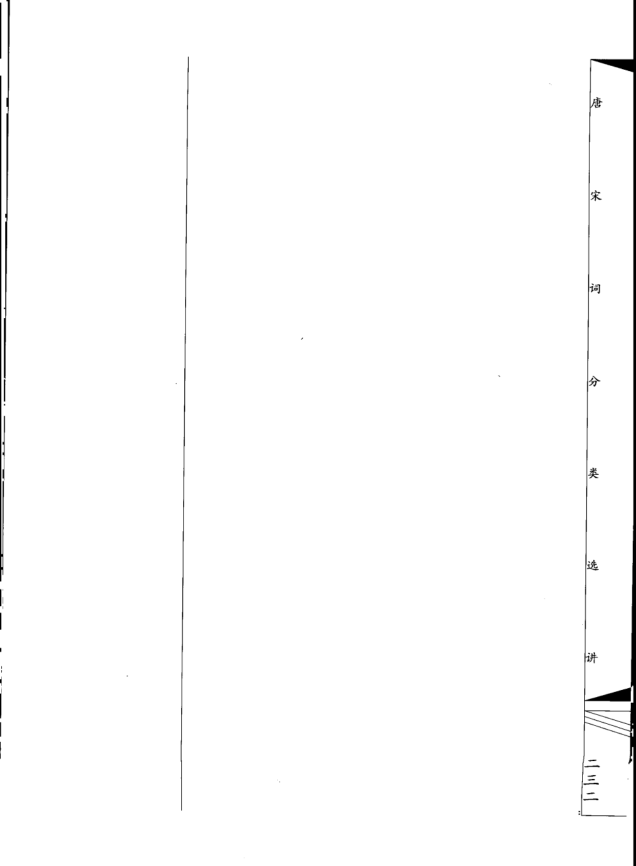
梅蕊初绽，腊日来临，伴随着曲子词清婉的歌唱，时间老人按照节序的先后，即将走完他的一个周期——同时也是一个新的起点，由此将开始一个新的节序循环，当然，曲子词仍会为它

献上一支支应时遣情的歌。

至此，循着曲子词动人的歌声，我们走完了春夏秋冬，无论年轮碾到哪里，都可听到词人们热情的歌唱，都可看到节序更替在曲子词里留下的印迹。诚如前文所述，节令词肩负着生活中人们交际、娱乐的任务，往往作应景遣时之用，其关注的焦点是时间的流动与关节，而时间对于人类而言则是生命的代名词；如果说时间是节令词内容的中心，那么生命则是节令词的灵魂。从这个意义上讲，节令词的本质是生命流逝的咏叹和对生命意义的追索。就艺术形式而言，节令词已形成了一个有着独立审美价值的和鲜明特征的体类，从一个侧面向我们揭示了词体演化的轨迹。

思考题：

1. 节令文学与传统的农耕文化有什么关系？
2. 节令词产生和大量创作的文化背景是什么？
3. 如何理解节令词的“纪时”性特征？
4. 略述唐宋时代的节令词的发展轨迹。
5. 简要谈谈吴文英的节令词创作。
6. 节令词反映了当时怎样的风俗世情？
7. 带有明显实用性的节令词与作者的人生感怀有怎样的关系？
8. 节令词是如何表现一年四季节序变化的？



第七章　自然山水

崇尚自然，放情山水，追求物我两忘的和谐境界是中国文人文化心理的重要特征。儒家的“山水比德”传统和道家的“自然”人格理想共同培育了中国文人对自然山水的强烈爱好，也铸就了他们对自然美的特殊欣赏方式。在“人与自然”的审美关系中，山水不是外在于人而独立存在的客观对象，而是主观化、情感化的“人化”自然，更是人回归自然、释放自然天性的心灵栖息地。自然山水从道德、情感、哲学等各个层面介入中国文人的生活，最终又上升至审美的境界，凝定为永不褪色的艺术杰作。“若乃山林皋壤，实文思之奥府”（刘勰《文心雕龙·物色》），自然山水是文学创作灵感的重要来源，也是诗人吟咏和赞美的对象，最终成为诗歌最常见的题材之一。魏晋以后，山水诗得到了长足的发展，出现了许多传诵千古的名篇佳作，成为中国诗歌史不可或缺的组成部分。

强调入世济时的儒家对自然也有着非道德的追求，比如曾点“浴乎沂，风乎舞雩”的志向就得到了孔子的认同。

在文化传统和诗歌创作风气的共同影响下，自然山水也成为唐宋词的重要内容。但由于词“别是一家”的文体规定，唐宋山水词走过了与山水诗不尽相同的发展历程。本章将从唐宋词的发展进程、地域特色和文化内涵三方面进行考察，从中体味唐宋词人对自然美的独特理解。

唐宋山水词对前代山水文学的继承和发扬，是本章需要注意的问题。

第一节　唐宋山水词的发展历程

民间词之所以较少山水题材，与其城市化的创作和传播环境有着密切的关系。

曲子词自诞生之始，就出现了山水之作。早在敦煌曲子词中，就出现了以自然风光为主要描写对象的作品，如《浣溪沙》“一队风去吹黑云”描写暴雨下的长江景色，颇为传神。但从现存资料来看，唐宋民间词中写山水的并不多。词进入文士阶层以后，在文化的渗透和文士的改造之下，自然山水才逐渐成为曲子词创作的重要内容。随着文人化进程的深入，山水词的情感内涵渐趋多样化，艺术风格也日趋成熟。大致而言，文人山水词的发展可分三个阶段：即唐五代的发轫期、北宋的发展期、南宋的繁盛期。

一、中唐至五代：山水词的发轫期

中唐至五代是山水词新芽初露的时期。张志和的《渔父》拉开了文人用词这一新兴文学样式吟咏山水自然的序幕。他的《渔父》词以表现隐逸情怀为主，而自然山水作为隐士的主要生活环境，就不可避免地成为词人的表现对象，从而在客观上形成了对山水词的开创作用。张词流传很广，时人多有和作，《金奁集》就收录了十五首，其中颇多写景之作。如：

残霞晚照四山明。云起云收阴又晴。风脚动，浪头生，定是虚蓬夜雨声。

冲波棹子橛头船。青草湖中欲暮天。看白鸟，下长川。点破潇湘万里烟。

自然山水伴随着隐逸之风的盛行，成为文人词中较早出现的题材。隐逸情怀也因此成为唐宋山水词的重要情感内容。比张志

和稍晚的刘禹锡、白居易等人也创作了一些山水词。刘、白作为著名的诗人，其曲子词的创作完全是以“余力”为之，所以大多曲调简单，篇幅短小，形式上还明显带有诗歌的痕迹。刘禹锡词境界开阔，风格豪迈，可以说是最早的豪放词。比如他的两首《浪淘沙》，分别描写黄河和钱塘潮：

刘禹锡的诗歌高亢豪迈，被称为“诗豪”。这两首词也有此风。

九曲黄河万里沙。浪淘风簸自天涯。如今直上银河去，同到牵牛织女家。

八月涛声吼地来。头高数丈触山回。须臾却入海门去，卷起沙堆似雪堆。

而白居易词则以含蓄优美见长，且善于构图设色。以其最负盛名的《忆江南》第一首为例：

江南好，风景旧曾谙。日出江花红胜火，春来江水绿如蓝。能不忆江南。

词作选择了清晨和春天两个特定的时间来展开画面，并以红与绿的色彩组合凸现鲜明单纯又生机勃勃的审美效果，蕴涵了词人对江南的无限向往之情。这首词受到了历代词论家的好评，清代陈廷焯即说：“香山词不求高而自高，骨高也。看他只是信笔写去，绝不着力，而意味往复无尽”（《云韶集》卷一）。

白居易与江南有着很深的情缘。青年时期，曾旅居苏杭；穆宗长庆年间，又先后担任杭州刺史和苏州刺史。

晚唐五代是文人词的定型时期，然而山水词却因艳情题材的极度发达而显得相对冷寂。晚唐词人温庭筠存词69首，竟没有一首是以自然山水为表现对象的。而南唐君臣雅好作词，颇多传世名篇，也没有专门的山水词作。在晚唐五代文人的大多数词作中，景色描写只是作为抒情的背景附丽于艳情题材之中，没有成为词作表现的主要对象。倒是在号称“自南朝之宫体，扇北里之娼风”（欧阳炯《花间集序》）的《花间集》中出

现了数量不多但风格独特的自然山水词。其中比较成功的有两类：一是皇甫松的词作。他的词常常于山水描写中寄寓沧桑之感，寄托深远又了无痕迹，是唐代山水词中不可多得的佳作。如《浪淘沙》二首：

汤显祖评《花间集》曰："桑田沧海，一语道破。红颜变为白发，美少年化为鸡皮老翁，感慨系之矣。"

滩头细草接疏林。浪恶罾舡半欲沉。宿鹭眠鸥非旧浦。去年沙嘴是江心。

蛮歌豆蔻北人愁。蒲雨杉风野艇秋。浪起䴔䴖眠不得，寒沙细细入江流。

二是西蜀词人李珣、欧阳炯等人创作的一系列以南粤自然风光为题材的词作。这些作品以其浓郁的地方特色和清新自然的艺术风格在花间词中独树一帜，具有较高的艺术价值。

整体上看，唐五代山水词还处于萌芽状态，自然山水并没有作为独立的审美对象为词人所关注，尤其是"词为艳科"观念的形成，更推迟了山水词成熟期的到来。同时，艳情题材的渗透也影响了山水词此后的发展，直至宋末以艳情点缀山水依然是许多雅词派词人描山摹水的重要手段。山水与艳情的联袂而行使唐宋山水词具有了同类题材诗歌所没有的雅丽深婉的艺术特质。

二、北宋：山水词的发展期

与唐五代相比，北宋山水词具有鲜明的时代特征，体现出与时代同步的发展态势。城市经济的繁荣、政治局势的动荡以及社会风气的改变都一定程度地影响了山水词的创作，羁旅行役之苦、谪居远贬之愁以及深沉的人生感喟和高远的人格企望等文人情怀逐渐成为北宋山水词的主要情感内涵。北宋词的发展历程又是不断文人化的过程，题材多元化、风格文雅化、形式定型化，这些都标志着词从民间文学成为文人文学的重大转

变。山水词也向着文人化的方向回归，并且迅速成熟起来。

北宋建国以后，政治稳定，城市经济急剧发展，城市生活不可避免地进入了词人的创作视野，也在一定程度上改变了社会文化风气。富庶热闹的城市生活开始进入词人的创作视野，山水词中也随之出现了一批集自然风光与城市景观于一体的作品，如宋初潘阆歌咏钱塘风光的《酒泉子》：

> 长忆钱塘。不是人寰是天上。万家掩映翠微间。处处水潺潺。　异花四季当窗放。出入分明在屏障。别来隋柳几经秋。何日得重游。

翠微掩映、水流花开的自然景色中隐藏着词人对繁华冶艳的城市生活的向往和赞美，对柳永名作《望海潮》有着直接的影响。而欧阳修描写颍州西湖的《采桑子》也与此相仿佛：

> 清明上巳西湖好，满目繁华。争道谁家。绿柳朱轮走钿车。　游人日暮相将去，醒醉喧哗。路转堤斜。直到城头总是花。

这些带有“城市化”气息的山水词既有清丽之景，又有富艳之美，代表了北宋真宗、仁宗时期的社会风气。词人们追求富贵闲雅的特殊审美心理，为山水词涂上一抹浮华之色。又由于受小令形体的制约，潘阆和欧阳修的词仍有“虽好却小”的局促感，无法多层面地传达出自然山水特有的美感神韵。

北宋前期山水词创作最值得关注的当属柳永。从主观上来看，柳永并非有意创作山水词，但他的羁旅行役之作将词带进了广阔的大自然，并以开阔浑成的意境铸造和铺叙展衍的结构方式，把山水词推上了新的境界。柳永一生仕途蹭蹬，中年以后长期漂泊于大江南北。当繁华的都市和倚红偎翠的生活随着青春年华的流逝逐渐淡去，暮雨寒江的凄凉景象和人在旅途的疲惫寂寞就开始成为其词作的主要内容。柳永的羁旅行役之作

自然精妙，可谓点睛之笔。

表现出对自然美深刻的感悟能力和高超的描写技巧，同时又将身世之感、漂泊之恨融于景物描写之中，赋予山水自然浓厚的情感色彩。其《满江红》可为代表：

> 暮雨初收，长川静、征帆夜落。临岛屿、蓼烟疏淡，苇风萧索。几许渔人飞短艇，尽载灯火归村落。遣行客、当此念回程，伤漂泊。　桐江好，烟漠漠。波似染，山如削。绕严陵滩畔，鹭飞鱼跃。游宦区区成底事，平生况有云泉约。归去来、一曲仲宣吟，从军乐。

词作从大处落笔，以江天过雨的清冷秋色为描写对象，于萧疏淡远的自然山水中传达出词人寂寞凄凉的心情。暮雨、晚秋和江水三者的组合构成了柳永羁旅行役词的典型意境，其传世名作如《玉蝴蝶》（望处雨断云收）、《八声甘州》（对潇潇暮雨洒江天）和《倾杯》（鹜落霜洲）等都有类似意境。在写景技巧上，柳永借鉴了绘画的技法，点染结合，在江上雨后浓重暗淡秋色的背景下，点缀几点渔火，以明衬暗，以动衬静。下片烟水用淡墨晕染，山势用线条勾勒，画面上突出鹭飞鱼跃的动态，既赋予山水灵动活泼的生气，又增添了鱼鸟自然旷远的"野趣"。如同一幅山水长卷，在迂回而又连贯的空间和不断变换的时间中，展现不同的景色，让人获得移步换景的审美感受。柳永词改变了此前小令裁山剪水式的表现手法，"用六朝小品文赋作法，层层铺叙，情景兼融，一笔到底，始终不懈"（夏敬观《手评乐章集》），在大容量、慢节奏的长调慢词中展现自然山水远近高低的各种情态，开创出山水词的新格局。

北宋中期以后，苏轼等人有意识地用文人志趣来改造曲子词的俚俗和卑弱，使词得以跨越"艳科"的藩篱，获得了更为宽广的发展空间。借着这一"文人化"浪潮，自然山水与怀古、咏物、赠答、题画等题材一起正式进入文人词的创作视野。苏轼、黄庭坚、李之仪、贺铸、米芾、黄裳等人都创作了

一些山水词。苏轼为文"如行云流水，初无定质，但行于所当行，常止于不可不止"(《答谢民师书》)，其词也是如此，所以题材多样，挥洒自如。举凡雄川大山、清风明月、溪雨岸花均可撷之入词，风格上亦各体具备，如《虞美人》(湖山信是东南美)的简约含蓄、《水调歌头》(落日绣帘卷)的恢弘壮阔、《念奴娇》(凭高眺远)的狂放清雄、《西江月》(照野米浵浵浅浪)的莹澈静谧。可以说，山光水色涵养了词人宽厚豁达的心胸，而词人正直的人格、潇洒的气度也赋予山水与众不同的精神气魄。受苏轼词风的影响，黄庭坚等人的山水词也大多风格雄健、境界开阔，如：

> 瑶草一何碧，春入武陵溪。溪上桃花无数，花上有黄鹂。我欲穿花寻路，直入白云深处，浩气展虹霓。只恐花深里，红露湿人衣。　坐玉石，欹玉枕，拂金徽。谪仙何处，无人伴我白螺杯。我为灵芝仙草，不为朱唇丹脸，长啸亦何为？醉舞下山去，明月逐人归。(黄庭坚《水调歌头》)

> 千古涟漪清绝地。海岱楼高，下瞰秦淮尾。水浸碧天天似水。广寒宫阙人间世。　霭霭春和生海市。鳌戴三山，顷刻随轮至。宝月圆时多异气。夜光一颗千金贵。(米芾《蝶恋花》)

虽然苏轼等人的豪放词一扫词坛香弱柔靡的疲软之态，取材广、立意深，"使人登高望远，举首高歌，而逸怀浩气，超然乎尘垢之外"(胡寅《酒边词序》)，但是北宋后期的山水词仍然是以婉约为宗尚，周邦彦的山水词就大多以风格清秀深婉、景物描写生动传神取胜。如名作《苏幕遮》：

北宋人重诗词界限的区分，对苏轼"以诗为词"的作法并不认可。如陈师道就认为苏词"虽极天下之工，要非本色"(《后山诗话》)。

> 燎沉香，消溽暑。鸟雀呼晴，侵晓窥檐语。叶上初阳干宿雨，水面清圆，一一风荷举。　故乡遥，

何日去？家住吴门，久作长安旅。五月渔郎相忆否？小楫轻舟，梦入芙蓉浦。

王国维最欣赏"叶上初阳干宿雨"三句，说是"此真能得荷之神理者"（《人间词话》）。其实从整体而言，词的上阕描写夏天清晨的新晴景色均为传神之笔。如"鸟雀呼晴，侵晓窥檐语"句，一个"呼"字描写鸟儿在清爽的晨曦中欢畅鸣叫之态，一个"窥"字则再现了鸟儿胆小的习性，同样是"得鸟之神理者"。

北宋晚期值得一提的山水词还有李清照的《怨王孙》：

湖上风来波浩渺。秋已暮、红稀香少。水光山色与人亲，说不尽、无穷好。　　莲子已成荷叶老，清露洗、蘋花汀草。眠沙鸥鹭不回头，似也恨、人归早。

在易安后期的词作中，秋天常常蕴涵着词人的沧桑感。而这首词的情调乐观开朗，可以推测其时词人涉世尚浅，还未谙尽人世的无常与艰辛。

描写暮秋景色，却殊少萧瑟苍凉之意，大约是词人少女时期的作品。李清照是一位很有些士大夫气的女词人，个性鲜明而心胸开阔。在词人笔下，山水有情而相亲，鸥鹭不舍而生嗔，自然是如此生机勃勃又奇趣盎然，不但给人美的享受，还充溢着人与自然之间和谐亲切的情谊。

三、南宋：山水词的繁荣期

南宋词人肩负着双重忧患，一是民族的忧患，二是个人的失意。山水自然成为他们的精神避难所。

南宋山水词不管是数量还是质量都较北宋有明显的提高。究其原因主要有三点：第一，政治原因。由于南宋朝廷的对外求和政策，词人们报国无门，被迫放情于山水之间。第二，地理原因。秀丽的南方山水给予中原文人审美上的惊奇之感，激发了他们对自然美的欣赏热情。第三，文化原因。自北宋中期以来，文人雅士崇雅黜俗，湖山清赏渐成风气。这都成为山水词繁荣的文化土壤。自然山水，在南宋词中已上升为与艳情不相上下的重要题材，其发展亦呈现出纷繁复杂的态势。为了便于掌握，下面按

词人群体的更迭代兴，介绍南宋山水词的发展走向。

南渡词人的山水词。宋室南渡以后，半壁江山沦丧，金兵又不断南侵，然而南宋小朝廷却无心抗战，一意求和，有志于恢复中原的文人因此备受打击，如李光、张元幹、向子諲等人都曾受秦桧的排挤打压，或贬谪、或入狱、或辞官。在人生失意和家国之恨的双重煎熬下，他们不得不走向大自然，希望在山水之间获得宁静和超脱。在这种时代背景下生成的山水词，就理所当然地蕴含着复杂的情感内容，既有对时事的担忧和时不我待的焦虑，也有在山水之间获得的暂时解脱与轻松。艺术上，南渡词人多受苏轼的影响，因此山水词多呈豪放清旷之风。如：

> 绝顶参差千嶂列，不知空水相浮。下临湖海见三州。落霞横暮景，为客小迟留。　卷尽微云天更阔，此行不负清秋。忽惊河汉近人流。青霄元有路，一笑倚琼楼。（叶梦得《临江仙》）

> 今日山头云欲举。青蛟素凤移时舞。行到石桥闻细雨。听还住。风吹却过溪西去。　我欲寻诗宽久旅。桃花落尽春无所。渺渺篮舆穿翠楚。悠然处。高林忽送黄鹂语。（陈与义《渔家傲》）

叶词造境雄奇，陈词立意放旷，都属于“步趋苏堂而哜其胾者也”（胡寅《酒边词序》）。宋人对此早有评论，如关注评叶词，“晚岁落其华而实之，能于简淡时出雄杰，合处不减靖节、东坡之妙”（《石林词跋》）；而黄升《中兴以来绝妙词选》也说陈与义“词虽不多，语意超绝，识者谓其可摩坡仙之垒也”。

辛派词人的山水词。稍晚于南渡词人、而略早于辛弃疾的张孝祥，可以看作是辛派词人的先驱。张孝祥也是苏轼词风最自觉的继承者，他在创作中总想跟苏轼争胜，“每作为诗文，必问门人曰，‘比东坡何如？’”（叶绍翁《四朝闻见录》乙

集）。他为人有“英姿奇气”（魏了翁《鹤山题跋》卷二），其山水词亦以踔厉骏爽之语，发高远旷放之致，独具风格，除著名的《念奴娇 · 过洞庭》外，《水调歌头 · 金山观月》也值得称道：

江山自雄丽，风露与高寒。寄声月姊，借我玉鉴此中看。幽壑鱼龙悲啸，倒影星辰摇动，海气夜漫漫。涌起白银阙，危驻紫金山。　表独立，飞霞珮，切云冠。漱冰濯雪，眇视万里一毫端。回首三山何处，闻道群仙笑我，要我欲俱还。挥手从此去，翳凤更骖鸾。

如果说张孝祥因为襟怀高远，而被人称为“奇男子”（《四朝闻见录》乙集），那么，辛弃疾则是当之无愧的文武双全的英雄。词人的英雄气概和乐观风趣的性格一旦融注于山水词，就赋予自然山水以活泼灵动的个性、雄深雅健的气质和气象万千的审美风貌。其词有以豪迈取胜者，如“一水西来，千丈晴虹，十里翠屏”（《沁园春》）；有以亲切动人者，如“我见青山多妩媚，料青山见我应如是”（《贺新郎》）；有以素淡传神者，如“七八个星天外，两三点雨山前”（《西江月》）；有以风趣见长者，如“何人夜半推山去？四面浮云猜是汝”（《玉楼春》）。正如刘克庄《辛稼轩集序》所云：“公所作大声鞺鞳，小声铿鍧，横绝六合，扫空万古，自有苍生以来所无”，把山水词推向了艺术的高峰。

雅词派词人的山水词。南宋中后期一些生活优裕、文化品位颇高的贵族文人，虽然人数和作品数量都不算多，但凭借其经济实力和社会地位，他们的审美追求影响甚至左右了当时文人词的创作，形成了所谓雅词派。临安张氏家族自张镃以后直到南宋灭亡就一直是雅词创作的中心，当时著名词人姜夔、杨缵、周密等人都曾“出入馆谷其门，千金之装，列驷之聘，谈笑得之，不以为异”（戴表元《送张叔夏西游序》）。山水清赏是他们的“赏心乐事”，因而山水词的创作继续保持着数量上的繁盛，描写技巧也得到了进一步深

化。不过，由于生活视野大多局限于“一勺西湖水”和人工修建的园池楼阁，其词也就不可避免地带上了情感浅薄、格调单一的弊病。其中姜夔和周密的山水词最具特色，如周密《齐天乐》：

> 清溪数点芙蓉雨，蘋飙泛凉吟艋。洗玉空明，浮珠沆瀣，人静籁沉波息。仙潢咫尺。想翠宇琼楼，有人相忆。天上人间，未知今夕是何夕。　此生此夜此景，自仙翁去后，清致谁识。散发吟商，簪花弄水，谁伴凉宵横笛。流年暗惜。怕一夕西风，井梧吹碧。底事闲愁，醉歌浮大白。

化用苏轼《水调歌头》：“不知天上宫阙，今夕是何年。”并由此自然过渡到下片对苏轼（仙翁）的怀念。

这首词作于西湖吟社的一次吴兴夜游。吴兴山水清峭，素有“水晶宫”之称。词人选择了夜雨之后秋色作为背景，勾画出清凉澄澈的意境，并将对前辈高人（苏轼）的追怀融于其中，境界开阔疏朗，风格清旷雅丽。而词作“怕一夕西风，井梧吹碧”的描写中又别蕴忧思，使作品在清丽之中浮动着一层若有若无的伤感。



苏轼《水调歌头》词意图

化用苏轼《洞仙歌》“但屈指、西风几时来？又不道，流年暗中偷换。”

遗民词人的山水词。公元1276年，南宋都城临安陷落，赵宋王朝灭亡。词人们吟风弄月、优游林下的生活被彻底打破，故国山水成了人间悲欢、历史沧桑的最好见证。西湖月色依旧，长江无语东流，这些曾经让他们留连忘返的美景如今只能勾起无尽的悲怀。在亡国的阴影笼罩之下，日月无光，山河变色，“谁识两峰相对语，天惨惨，水茫茫”（刘辰翁《江城子・西湖感怀》）；“故国楼台，斜阳巷陌，回首白云何处”（陈允平《齐天乐・泽国楼偶题》）；“一霎浮云，都掩尽、日无光色”（汪元量《满江红・吴山》）。战乱迫使遗民词人们离乡背井，四处为家，他们或避乱山中，或被迫北行，他们的山水词因此不仅承载着属于整个民族的亡国之恨，也饱含个人真实沉痛的流离之苦。如刘辰翁《临江仙》：

> 昔走都门终夜雨，明朝泥淖堪惊。疏疏点点忽鸡鸣。

数峰青似染，快活早来晴。　十五年间春梦断，乱山寒食清明。无人挑菜踏青行。青鸠啼雨外，闲听寺中声。

刘辰翁曾经参加过文天祥发起的抗元斗争，宋亡以后他避居山中。故国沦亡，是他心头永远抹不去的伤痛，他的词不管是伤春怀远还是咏物写景都是围绕这一情感主题展开。这首词上阕回想亡国之前雨夜游皇都的快活，下阕描写战乱之后，山中寒食清明的萧瑟寂寞以及自己在亡国之后百无聊赖的心情，今昔对比之中，凸现出词人的家国情怀。

刘辰翁常以“春愁”、“春梦”来寓托自己的故国之情，“十五年间春梦断”即宋亡十五年。

在宋末遗民词人中，张炎的山水词写得最为成功，可视为唐宋山水词的殿军。张炎出身贵族之家，三十岁以前，过着承平公子诗酒流连的生活，其词精致典雅，《南浦 · 春水》就是早期的代表作。宋恭帝德祐二年（1276），元军攻陷临安，张炎祖父张濡被磔杀，家产被籍没，从此以后，词人如同失群的孤雁，无家可归，落魄江湖。他的词多以凄苦的笔调，婉转曲折地展现着“物是人非事事休”的哀思，呈现出与宋亡之前的作品完全不同的风格，如写西湖的《高阳台 · 西湖春感》：

接叶巢莺，平波卷絮，断桥斜日归船。能几番游，看花又是明年。东风且伴蔷薇住，到蔷薇、春已堪怜。更凄然，万绿西泠，一抹荒烟。　当年燕子知何处，但苔深韦曲，草暗斜川。见说新愁，如今也到鸥边。无心再续笙歌梦，掩重门、浅醉闲眠。莫开帘，怕见飞花，怕听啼鹃。

贾岛《题兴化园亭》：“蔷薇花落秋风起”。

愁绪哀思，余音袅袅。

这首词表现的正是亡国之人的无限伤心。词作一开始，展现出一幅暮春晚归图。一样的西湖柔波，一样的断桥春色，对于丧家亡国的词人，往日的繁华如同一场春梦，已不堪回首：“能几番游？看花又是明年”。在遗民词人的作品中，春天往往寓指故国，如刘辰翁《兰陵王 · 丙子送春》、《沁园春 · 送春》等，此词也蕴涵着类似的象征意义。在词人眼中，西湖之上弥漫着浓郁的家国之根，绿树白鸥，处处凝结着词人的哀愁。痛苦与耻辱

文人的北行南迁常常会对其文学创作产生影响。如南北朝诗人庾信早年仕梁，其诗不脱齐梁体的窠臼；后仕北朝，诗风一变而为苍凉开阔。

让他“怕见飞花，怕听啼鹃”，软弱和绝望又让他选择了“掩重门，浅醉闲眠”的生活方式来回避故国沦丧的沧桑巨变。这首词紧紧围绕一个“愁”字，从惜春、伤春到自伤身世，浑然一体，“词意凄咽，兴寄显然”（张惠言《词选》）。

张炎有一段北行的经历。元至元二十七年（1290），他被征北上大都（北京）参与缮写《大藏经》。这次北行，给张炎的词带来了新变，增添了苍凉激楚的新风格，如《壶中天·夜渡古黄河与沈尧道曾子敬同赋》：

扬舲万里，笑当年底事，中分南北。须信平生无梦到，却向而今游历。老柳官河，斜阳古道，风定波犹直。野人惊问，泛槎何处狂客。　迎面落叶萧萧，水流沙共远，都无行迹。衰草凄迷秋更绿，惟有闲鸥独立。浪挟天浮，山邀云去，银浦横空碧。扣舷歌断，海蟾飞上孤白。

陈廷焯云：“高绝、超绝、真绝、老绝，风流洒脱，置之白石集中，亦是高境。结更高更旷，笔力亦劲。通篇骨韵皆高，压遍古今”（《云韶集》）。

此词描写古黄河的深秋景色，一改词人温婉的风格，笔力苍劲，境界开阔。如果说“衰草凄迷秋更绿，惟有闲鸥独立”还隐约可见词人凄丽清空的一贯风格，那么“老柳官河，斜阳古道，风定波犹直”的萧瑟苍凉，“浪挟天浮，山邀云去，银浦横空碧”的空旷粗犷就都是得北国江山之助而形成的新特色。而“扬舲万里，笑当年底事，中分南北”又在无可奈何的苦笑中隐藏着他难以名状的历史沧桑感。

第二节　唐宋山水词的地域特色

班固《汉书·地理志》云：“凡民函五常之性，而其刚柔缓急，音声不同，系水土之风气。”正所谓一方水土养一方人，水土影响民性，亦影响文品。山水文学直接以自然为描写

对象，得江山之助方能成奇丽之辞，不同的地理环境及地域文化必然会给此类文学作品打上更为深刻的烙印。

可与宋诗相比，比较词与诗在意象择取、意境营造上的诸多不同。

与诗相比，唐宋词的南方化色彩特别浓厚，山水词也多以南方景色为描写对象。其原因是多方面的：唐宋词人大多出生于南方，或有较长的南方生活经历；中唐以后，长江以南地区城市密集、商业繁华，成为曲子词创作和传播的“温床”；南宋偏安江南，词人足迹很少踏过淮水，北方山水已远离了他们的生活，也就远离了文学创作。[1]南方山水的地理环境造就了曲子词婉约柔媚的主体风格，而宋人“诗庄词媚”的词学观又反过来限制了词人们的创作视野。在词人的笔下，即使是北国风光，有时也充满了柔美的南方风韵。比如韦庄《菩萨蛮》中“桃花春水绿，水上鸳鸯浴”的洛阳春色，与“春水碧于天，画船听雨眠”的南方已没有什么太大的分别；周邦彦的《苏幕遮》作于开封，但其“叶上初阳干宿雨。水面清圆，一一风荷举”的描写也充满了江南情味。由于北方山水词数量很少，而且没有形成显著的风格特征，所以本节主要分析南方山水词的地域特色。不过虽同属南方，江南、楚地、岭南山水词在内容和风格上均有差异，下面就分别来欣赏这三种各具风貌的山水词。

张炎《词源》：“簸弄风月，陶写性情，词婉于诗。”

一、江南山水词

“江南”一词在唐宋文学作品中极为常见，但作为一个地理概念，“江南”所涵盖的地域自秦汉以来，却屡有变化。大致而言，广义的江南是指长江以南的所有地区，自今天湖南西部直至海滨；狭义的江南则指长江下游以南地区，包含江苏南部、浙江全省以及安徽东南部地区，宋代这些地区被划为“两浙路”，唐宋人所习称之“江南”，主要就是指这些地方。[2]本

[1] 杨海明《唐宋词史》，江苏古籍出版社 1987 年版，第 12 页。

[2] 周振鹤《释江南》，《中华文史论丛》第四十九辑，上海古籍出版社 1992 年版，第 141 页。

节涉及的“江南”，即以此狭义“江南”为限。

中唐以后，江南发展为全国经济中心，城市商业发达，青楼歌馆云集，再加上妩媚清丽的自然风光，江南成了唐宋两代文人流连忘返的富贵温柔之乡。江南也是文人词创作的中心，唐代词人白居易、温庭筠都曾在江南生活过，他们的作品均带有浓厚的江南风味；五代江南地区聚集着南唐李璟、李煜、冯延巳等重要词人；到了两宋，江浙一带更是词人云集，仅浙江一省词人数就高达 200 人，超过了两宋词人总数的五分之一，居各省之首。[1]其中还不包括祖籍北方而寓居江南的词人，如南宋张氏家族自南渡以来就定居于临安，并成为南宋后期的文人词创作中心，家族成员张镃、张枢、张炎均有词作传世。其他像朱敦儒、李清照、陈与义、 史达祖、周密等人，有的是由北而南，后半生定居江南；有的干脆就出生在江南，不管是生活习性还是文化心理都已完全南方化，已是事实上的江南词人。

唐宋词的发展往往与城市商业环境有着密切联系。

从整体而言，江南山水词的风格主要体现为“清”、“婉”二字。所谓“婉”，就是婉转柔媚。江南山水词的婉媚风格首先是由自然气候和地理条件决定的，正如况周颐所云：“南人得江山之秀，北人以冰霜为清。南或失之绮靡，近于雕文刻镂之技。北或失之荒率，无解深裘大马之讥。”（《蕙风词话》卷三）江南多雨，但大多和风细雨；江南有山，但绝少崇山峻岭，在审美形态上属于优美而非壮美。受此影响，词作也呈现出柔和优美的风格特征。

江南山水词的婉丽也来自于词人的审美偏嗜。自南朝以来，江南社会文化心理就渐趋柔靡，到南宋发展至高峰，正所谓“东南妩媚，雌了男儿”（陈人杰《沁园春》序）。特殊的审美心理，促使文人们有意无意地选择水、月、柳、莺、燕等柔性意象入词，以此营造狭深柔弱的意境。词人们还经常把江南山水与女性联系在一起，有的直接将之比拟为女子的容貌和神

[1] 王兆鹏《宋词作者的统计分析》，《唐宋词史的还原与建构》，湖北人民出版社 2005 年版，第 85 ～ 86 页。

态：如北宋王观《卜算子》："水是眼波横，山是眉峰聚。欲问行人去那边，眉眼盈盈处。"把山水比作少女温柔的秋波和秀丽的眉峰；史达祖《绮罗香》："隐约遥峰，和泪谢娘眉妩。"则将春雨笼罩下的山峰比作女性含泪紧皱的双眉。有的用女性情感来对山水进行侧面描写，如北宋王琪曾作《望江南》：

王琪有《望江南》十首，分咏江南柳、酒、燕、竹、草、雨、水、岸、月、雪，风格柔婉。

江南雨，风送满长川。碧瓦烟昏沉柳岸，红绡香润入梅天。飘洒正潇然。　朝与暮，长在楚峰前。寒夜愁欹金带枕，暮江深闭木兰船。烟浪远相连。

以闺中少妇孤独缠绵的愁怨，来烘托江南氤氲迷离的雨景，与秦观"无边丝雨细如愁"(《浣溪沙》)的意境极其相似，表现出宋代文人对阴柔美的共同追求。再如周密《木兰花慢》咏"西湖十景"之一的"苏堤春晓"：

恰芳菲梦醒，漾残月、转湘帘。正翠崦收钟，彤墀放仗，台榭轻烟。东园。夜游乍散，听金壶、逗晓歇花签。宫柳微开露眼，小莺寂妒春眠。　冰奁。黛浅红鲜。临晓鉴、竞晨妍。怕误却佳期，宿妆旋整，忙上雕軿。都缘探芳起早，看堤边、早有已开船。薇帐残香泪蜡，有人病酒恹恹。

干脆就以女性探春的闺情作为主要线索，将"苏堤"和"春晓"串联在一起，通过这样的描写，西湖词也就被完全女性化了。

所谓"清"，就是清空淡雅。如果说婉约妩媚是一种女性化的审美倾向，那么清空淡雅就更多表现出文人化的审美情趣。中唐以后，随着强盛帝国的日益衰落，文人情趣也逐渐走向闲适清雅。两宋时期封建政治体制对文人行为的限制不断加强，加速了文人内心对政治的疏离，从而为这一审美情趣的极端化发展提供了适宜的文化土壤。山水文学与山水画一样，日益追求一种峭洁清远、遗世独立的境界。在江南山水词中清雅之境也是文人们醉

张炎《词源》云："词要清空，不要质实。清空则古雅峭拔，质实则凝涩晦昧。"

心追求的审美意境。早在北宋初年，潘阆《酒泉子》组词中“长忆西湖，尽日凭栏楼上望”一首，就画面淡雅，语意潇洒。南宋朱敦儒《念奴娇》描写的吴江夜色则更具清空之美：

放船纵棹，趁吴江风露，平分秋色。帆卷垂虹波面冷，初落萧萧枫叶。万顷琉璃，一轮金鉴，与我成三客。碧空寥廓，瑞星银汉争白。　深夜悄悄鱼龙，灵旗收暮霭，天光相接。莹澈乾坤，全放出、叠玉层冰宫阙。洗尽凡心，相忘尘世，梦想都销歇。胸中云海，浩然犹浸明月。

宋人汪莘《方壶诗余自序》谓朱敦儒词：“多尘外之想，虽杂以微尘，而其清气自不可没。”

碧空寥廓、水天相接的莹澈乾坤给人带来静谧空灵的审美感受和“洗尽凡心，相忘尘世，梦想都销歇”的心灵超脱，把清雅的审美追求与旷达的人生追求结合在一起。而姜夔对江南山水的描写就更从疏淡走向了萧瑟，从清雅走向了清冷：

燕雁无心，太湖西畔随云去。数峰清苦，商略黄昏雨。　第四桥边，拟共天随住。今何许。凭栏怀古。残柳参差舞。(《点绛唇》)

陈廷焯《白雨斋词话》云：“感时伤事，只用‘今何许’三字提倡，‘凭栏怀古’下，仅以‘残柳’五字咏叹了之，无穷哀感，都在虚处，令读者吊古伤今，不能自止，洵推绝调。”

在江南山水词中还有一类题材极具特色，那就是钱塘观潮词。宋代词人以钱塘潮为题材的不在少数，如北宋潘阆的《酒泉子》(长忆观潮)、南宋曾觌的《浪淘沙 · 观潮作》、辛弃疾的《摸鱼儿 · 观潮上叶丞相》等，宋末陈人杰、周密、刘辰翁等也有观潮之作。由于钱塘潮本身具有“震撼激射，吞天沃日”(周密《武林旧事》卷三)的气势，此类词作大多慷慨激昂，不同于其他江南山水词，如史达祖的《满江红 · 中秋夜潮》：

可以比较分析这些词作，以见词人对相同题材的不同处理方式，进而把握他们的创作个性。

万水归阴，故潮信、盈虚因月。偏只到、凉秋半破，斗成双绝。有物揩磨金镜净，何人拏攫银河决。想子胥、今夜见嫦娥，沉冤雪。　光直下，蛟龙穴。声

直上，蟾蜍窟。对望中天地，洞然如刷。激气已能驱粉黛，举杯便可吞吴越。待明朝、说似与儿曹，心应折。

词将中秋的月色与潮水结合在一起，在渲染江潮浩荡气势的同时，也营造了一个澄澈晶莹、“洞然如刷”的境界。词人还别出心裁地将雪浪翻滚的潮头和明净如雪的月光想象成伍子胥和嫦娥的相遇。全词紧扣住“潮”、“月”二字展开，中秋满月，明朗如镜，纤尘不染；而滔滔潮水，就像是决堤的银河之水从天上奔涌而来。奔怒的潮水仿佛挟带着伍子胥的怨愤，倾吐着自己的无穷冤屈；而嫦娥则以皓洁的月光表达着对伍子胥的同情和理解。在词人的笔下，大自然无知无觉的月光和潮水充满人世间的沧桑怨愤，也充满人世间的脉脉温情。奇伟明澈的自然风光，让人心胸开阔，激情昂扬，一洗儿女情态，充溢着气吞吴越的壮志豪情。史达祖的词以“妥帖轻圆”、“清新闲婉”（张镃《梅溪词序》）见长，但此词却境界开阔，声情豪迈，想象奇特，为梅溪词中不可多得的豪放之作，足可印证山水对词人的“移情”之力。

二、楚地山水词

长江中游地区历史上习称楚地，包括了今天湖南、湖北、江西三省的大部分。这一地区气候潮湿，山高水深，长江、洞庭湖和鄱阳湖将众多河流和湖泊联结在一起，是全国内陆水域最广、水网密度最高的地区之一。楚地与江南同为水乡泽国，但诞生于此的文学作品风貌却并不相同。大致而言，江南山温水软，其文学清丽柔美；荆楚则地势险峻，孕育和流传着许多优美动人的神话传说和历史故事，殉情投水的帝子、朝云暮雨的神女、传书洞庭的柳毅、江皋解珮的汉女，乃至屈原《九歌》中“既含睇兮又宜笑”的山鬼，都使楚地文学充满了神秘色彩和浪漫情思。以水譬之，江南文学具水之温柔和灵动，荆楚文学则具水之奔放与深邃。

唐宋时期的楚地文学在语言上已基本摆脱楚地方言的影响，但就风格而言，却明显继承了《楚辞》的浪漫色彩和长于抒情的特色。

同时，楚地又有着深厚的迁谪文化传统。从屈原放逐、宋玉悲秋，到贾谊谪居、王粲登楼，楚地自古以来就与报国无

门、贫士失职、去国怀乡等等失意者的情怀紧密相连。而唐宋时期，荆楚之地又多为得罪官员的贬谪之所，范仲淹《岳阳楼记》所谓“迁客骚人，多会于此”绝非虚言。如唐代张说、白居易、柳宗元、宋代王禹偁、苏轼等都曾谪居于岳阳、江州、永州、黄州等地。这些失意文人大多怀着极度苦闷怨愤的心情来到此地，在楚山湘水中涤荡情怀，化解郁闷，其山水之作因此常常回荡着忧愤哀怨的楚客之叹。

抒发贬谪情怀也是楚地山水词的重要情感内容。唐宋词中最早的迁谪之作便与楚地有关：“晴川落日初低，惆怅孤舟解携。鸟去平芜远近，人随流水东西。　白云千里万里，明月前溪后溪。独恨长沙谪去，江潭春草萋萋”（刘长卿《谪仙怨》）。北宋庆历年间，“滕子京（宗谅）负大才，为众所嫉。自庆历谪巴陵，愤郁颇见辞色”（范公偁《过庭录》）。其《临江仙》词在描绘洞庭湖壮丽景象的同时，借湘灵鼓瑟的传说委婉地表现了自己难以化解的痛楚：

> 湖水连天天连水，秋来分外澄清。君山自是小蓬瀛。气蒸云梦泽，波撼岳阳城。　帝子有灵能鼓瑟，凄然依旧伤情。微闻兰芝动芳馨。曲终人不见，江上数峰青。

上片用孟浩然《临洞庭上张丞相》成句，下片用钱起《湘灵鼓瑟》诗句。

南宋淳祐年间，词人吴潜被贬出朝，途经南昌滕王阁，面对秋色中的楚山楚江，也写下了一首充满愁怨的《满江红》：

> 万里西风，吹我上，滕王高阁。正槛外，楚山云涨，楚江涛作。何处征帆木末去，有时野鸟沙边落。近帘钩，暮雨掩空来，今犹昨。　秋渐紧，添离索。天正远，伤漂泊。叹十年心事，休休莫莫。岁月无多人易老，乾坤虽大愁难著。向黄昏、断送客魂消，城头角。

宋代迁谪楚地的文人，也常常努力以超脱的心态看待人生失意，楚山湘水在他们的笔下也就充满了豪迈雄健的气势和高妙

旷达的意趣。其中苏轼的黄州词无疑是最富艺术特色的。在谪居黄州四年多的日子里，苏轼放情山水，借自然慷慨赐予人类的清风明月、山光水色，磨砺情志，振作精神，陶冶出了正直旷达、开朗乐观的人格，谪居岁月也因此成为他生活道路和创作道路的转折点。词人以佛老"无往而不适"的心态徜徉于黄州的山水之间，江风秋月、山溪村塘皆可怡情悦志，亦可揽之入词。特别是黄州毗邻的滚滚东去的长江水，既引发词人人生如梦的感慨，也淘洗着他仕途受挫后的郁闷情怀。长江成为其黄州词中经常出现的意象，这些词大多豪迈奔放，如《水调歌头 · 快哉亭作》：

苏轼黄州词尽管交织着悲苦和旷达、出世和入世的复杂情绪，但超然物外、随缘自适的佛老思想仍是其基调。

落日绣帘卷，亭下水连空。知君为我，新作窗户湿青红。长记平山堂上，攲枕江南烟雨，渺渺没孤鸿。认得醉翁语，山色有无中。　一千顷，都镜净，倒碧峰。忽然浪起，掀舞一叶白头翁。堪笑兰台公子，未解庄生天籁，刚道有雌雄。一点浩然气，千里快哉风。

欧阳修《朝中措》："平山栏槛倚晴空，山色有无中。"上阕由眼前而及江南，不但有虚实相间之妙，也寄托着对欧阳修的思念之情。

这首词作于元丰六年（1083），苏轼的朋友张偓佺在黄州临皋建造了一座亭子，此亭下瞰长江，苏轼为之取名"快哉"。词作描写站在快哉亭上所见到的江天之景，词人以雄奇壮美的意境，寄予了正直、坚韧和旷达相结合的理想人格目标。"一千顷，都镜净，倒碧峰"的纯净明快是词人坦荡心胸的象征，而在风浪中纵浪大化的渔翁，则是词人坚忍不拔精神的外射。尤其是词作最后"一点浩然气，千里快哉风"两句，化用《孟子 · 公孙丑》中"吾善养吾浩然之气"和宋玉《风赋》"快哉此风"两典，把自然界的千里长风与人的浩然正气联系在一起，巧妙地赋予山水自然以鲜明的人格特征。苏词所具鲜明强烈的艺术个性，使之成为后人无法复制和模仿的艺术高峰。王鹏运对此曾有精辟论述："唯苏文忠之清雄，敻乎轶尘绝迹，令人无从步趋。盖霄壤相悬，宁止才华而已？其性情，其学问，其襟抱，举非恒流所能梦见"（《半塘遗稿》）。除此之外，苏轼的黄州词也有平淡隽秀之作。如《西江月》：

照野浵浵浅浪，横空隐隐层霄。障泥未解玉骢骄。我欲醉眠芳草。　　可惜一溪风月，莫教踏碎琼瑶。解鞍欹枕绿杨桥。杜宇一声春晓。

偶然的一次醉归，让词人在春夜的一溪风月中领略到自然的宁静祥和之美。冰清玉洁的“琼瑶”世界让词人流连忘返，也折射出他澄澈明净的心灵世界。

在众多楚湘山水词中，张孝祥《水调歌头·泛湘江》也颇有特色：

濯足夜滩急，晞发北风凉。吴山楚泽行遍，只欠到潇湘。买得扁舟归去，此事天公付我，六月下沧浪。蝉蜕尘埃外，蝶梦水云乡。　　制荷衣，纫兰佩，把琼芳。湘妃起舞一笑，抚瑟奏清商。唤起九歌忠愤，拂拭三闾文字，还与日争光。莫遣儿辈觉，此乐未渠央。

下阕化用屈原《离骚》、《九歌》意境，寄托自己的忠愤之意。

宋孝宗乾道元年（1165），张孝祥出知静江府（治今广西桂林）。第二年即被谗落职北归，途经湘江，创作了这首词。这是一首纪游之作，却回避了对湘江自然风光的直接描述，而是用自己畅游于山水之间的主观感受来进行侧面烘托。德国思想家莱辛在《拉奥孔》中曾经说过，文学与绘画的不同在于“它把美转化做魅惑力”，“诗人呀，画出那美所激起的满意、倾倒、爱、喜悦，你就把美自身画出来了”。词人在这首词中所写的，就是将山水之美所激起的全部情感和想象表现出来，“蝉蜕尘埃外，蝶梦水云乡”的超然之情必然产生于清旷澄净的自然环境，而湘妃起舞、屈原忠愤也是由这清冷而空阔的山水夜色所引发的联想，以情写景，可谓别树一帜。

三、岭南山水词

岭南，亦称岭表或岭外，指我国五岭（即南岭）以南的地

区，包括今天的广东、海南和广西大部。岭南风光迥异于中原和江南，四季花开，孔雀戏水，更有碧水如带，青山如簪。所以自晚唐五代以来，岭南明艳秀美的自然风光就吸引了不少文人墨客。北宋以后的岭南地区更出现了文化繁荣和城市发达的新气象，成为山水词中的新内容。而出身岭南的词人对于这块土地更充满了深深的眷恋和自豪，这些都为岭南山水增添了别样的风采。

最早对南粤风光进行集中描摹的是五代花间词人，李珣、欧阳炯、皇甫松、孙光宪、毛文锡等都写过此类作品。他们多以岭南水乡的风土人情为描写对象，择取了岭南特有的风物入词，如荔枝、槿花、桄榔、红豆、刺桐、大象、猩猩、孔雀等等，为词作涂抹上了浓郁的地方色彩；而活跃其中的人物（多为青年女性）大多热情开朗，不施粉黛，不加掩饰，保持着纯真的本色，风格明艳轻快。前人对这些词作评价颇高。如俞陛云《唐五代两宋词选释》说："咏南荒风景，唐人诗中以柳子厚为多。五代词如欧阳炯之《南乡子》、孙光宪《菩萨蛮》，亦咏及之。惟李珣词有十七首之多……荔子轻红，桄榔深碧，猩啼暮雨，象渡瘴溪，更索以艳情，为词家特开新采。"下面各选李珣、欧阳炯的两首进行对比赏析：

相见处，晚晴天。刺桐花下越台前。暗里回眸深属意。遗双翠。骑象背人先过水。（李珣《南乡子》）

携笼去，采菱归。碧波风起雨霏霏。趁岸小船齐棹急。罗衣湿。出向桄榔树下立。（李珣《南乡子》）

嫩草如烟。石榴花发海南天。日暮江亭春影绿。鸳鸯浴。水远山长看不足。（欧阳炯《南乡子》）

岸远沙平。日斜归路晚霞明。孔雀自怜金翠尾。临水。认得行人惊不起。（欧阳炯《南乡子》）

李珣之作重在表现人物风情，他的十七首《南乡子》在充满南方情调的自然风光背景之上，展现了南粤女子既不同于贵族女性，又有别于风尘女子的性格。她们既多情——“暗里回眸深属意”，又天真——“见人微笑亦多情”；既活泼——“趁岸小船齐棹急”，又俏丽——“游女带香偎伴笑”，纯真明朗的人物形象与“红豆蔻，紫玫瑰”、“孔雀双双迎日舞”的自然风光相结合，组成了一幅幅别具风味的图画。从整体风格而言，李珣词着色较浅，十七首词中以细雨为背景的有四首，以夜月为背景的有三首，以烟水为背景的有三首，这些以迷蒙、清新、浅淡为特色的景物描写，使李珣南粤词呈现出清远朦胧的审美情趣，传达出较为浓厚的文人气息。而欧阳炯词意象较为密集，色泽也更为明丽。如“嫩草如烟”词，词人将绚烂的红花、日暮时分的夕阳、满天的晚霞集中在一起，碧波荡漾，花光水影，组成了“海南”明媚浓烈的春色，形成了鲜明亮丽的风格。其他如“孔雀自怜金翠尾”、“耳坠金环穿瑟瑟”、“桄榔叶暗蓼花红”等，都以明亮的色彩夺人眼目。此外，欧阳炯词中的女性形象并不完全是南方村女的写实，而带有很大程度的艳情成分，如“笑倚江头招远客”、“红袖女郎相引去”、“采香深洞笑相邀”等。艳丽的色泽和艳情的暗示，恰恰是其词学观在创作中的体现。欧阳炯在艺术上推崇南朝宫体诗和晚唐温庭筠，追求华丽秾艳的审美风格。他的南粤词就体现出“艳化”倾向对山水词作的影响。

由于花间词人本身往往并非岭南人，他们对岭南风光的描写多多少少带有一点猎奇的心理，重在表现其与众不同的风物和人情。而岭南词人对岭南山水的秀绝之处则有着更深的体会和更为浓厚的情感。唐宋两代是岭南经济和文化发展的重要时期。在历代政府的支持下，广州至宋代已成为南北交通和海外贸易的中心。宋朝在广州专设“市舶司”，到南宋时，通过广州与宋朝进行贸易的国家已多达50多个。商业文化的繁荣和经贸的发展，使广州呈现出一派繁华的局面。宋词中因此出现了诸如“南海，繁华最，城郭山川雄岭外”（洪适《调笑番禺》）的描写。同时，宋代岭南书院迅速崛起，南宋时期仅广

南就有书院41所。书院的建立和发展为宋代的岭南培育出了大量的人才，[1]出现了土生土长的岭南诗（词）人，如南宋名臣崔与之、李昴英、刘镇，隐士葛长庚及遗民陈纪等。岭南词人描绘本地风光最为出色的作品，莫过于李昴英《水调歌头 · 题斗南楼和刘朔斋韵》：

斗南楼旧在广州府治后城上，建于北宋建中靖国年间。广州，又名五羊城。乐史《太平寰宇记》："旧说有五仙人骑五色羊执六穗秬而至，至今呼五羊城是也。"

万顷黄湾口，千仞白云头。一亭收拾，便觉炎海豁清秋。潮候朝昏来去，山色雨晴浓淡，天末送双眸。绝域远烟外，高浪舞连艘。　风景别，胜滕阁，压黄楼。胡床老子，醉挥珠玉落南州。稳驾大鹏八极，叱起仙羊五石，飞佩过丹丘。一笑人世间，机动早惊鸥。

李昴英，广东番禺（今广州）人。宝庆二年（1226）进士，官至吏部侍郎。《四库全书总目》谓其"具干济之才，而又能介然自守者"，"其文质实简劲，如其为人……盖言者心声，其刚直之气有自然不掩者矣"。其词虽留存不多，但颇为人称道，黄升《花庵词选》曾称之为"词家射雕手"。[2]这首词描写广州的海山风光，意境开阔，气势豪迈。上阕写眼前之景：万顷海水，千仞云山，波涛连天，商船往来。而词人极目远眺，又将读者的思绪带到了更为遥远的海外。下阕围绕广州五羊衔穗、五谷丰登的传说而展开，既有鲜明的地域色彩，又表现出对家乡的由衷热爱。李昴英的另一首《贺新郎 · 陪广帅方右史登越台》，在描写自然风光之外，更兼及当地富庶热闹的城市风貌：

绣谷流明帜。稳飞舆、茵柔草碧，盖攲松翠。遨

[1] 徐奇堂《唐宋时期岭南文化的发展及其原因》，《广州大学学报》2002年第1期。

[2] 毛晋《文溪词跋》，《宋六十名家词》第五集。李调元《雨村词话》卷三亦有载。但今本黄升《花庵词选》不见此条。

首意行穷绝顶，彩榭千年胜地。远峰断、莽苍烟水。护日晴云收午暑，飒长风、振叶生秋思。笼雾炷，飘霞袂。　　清明官府歌棠芾。且萧闲事外，下看玉城珠市。山色骄人逢此客，麈尾霏霏露碎。一笑又、羊衔新穗。田野欢声和气合，唤觥船、猛为鱼占喜。谁会得，醉翁意。

词中既有“远峰断、莽苍烟水”等自然之景的描绘，又有“彩榭千年胜地”、“玉城珠市”等城市风光的夸耀，还有“羊衔新穗”、“田野欢声和气合”等农家丰收场景的渲染。在词人笔下，远处岭南的羊城完全可以与柳永《望海潮》中的杭州相媲美。作为一名当地词人，李昴英的词显示出与其他文人岭南词截然不同的风格、气势和感情。

第三节　唐宋山水词的文化意蕴

唐宋山水词呈现给人们的不仅是山水自然令人目不暇接的形态美，更是唐宋词人崇尚人格、重视情感、深于思考的心灵脉动。其中包含了多重文化意蕴：从道德层面而言，词人们继承了儒家“山水比德”的传统，并使山水词承载了新的人格化的象征意义；从情感层面而言，词人丰富的感情和强烈的个性赋予自然山水浓厚亲切的人情味和非比寻常的精神气魄；从哲学层面而言，词人深受道家“自然”哲学和佛家思想的影响，在对自然的审美观照中，他们领悟自我存在的价值，实现了人的自然化。

一、山水比德：唐宋山水词的象征意义

所谓“山水比德”，即将自然现象与人的精神品质联系起来，从自然景物的特征上体验到属于人的道德含义。“山水比

德”的传统可以上溯到先秦时期。老子《道德经》里有“上善若水”、“上德若谷”的说法；孔子在《论语·雍也》中更提出“知者乐水，仁者乐山，知者动，仁者静”，直接将山水与人的道德精神联系在一起。从“比德”的角度出发，山水自然之美在于它对于人类生活的象征意义。审美主体通过山水欣赏这一手段，把握到的仍然是属于人类社会的伦理道德之美，也就是对人自我力量的欣赏。

这一文化传统也影响了唐宋文人对自然美的欣赏，但是“山水比德”在宋代又承载了新的文化内涵，即人格化倾向。山水之“德”越来越脱离“仁”、“义”、“智”、“志”等抽象化的道德范畴，而更多地指向个体的人格境界和精神追求。如辛弃疾的《山鬼谣》，描写带湖博山雨岩的一块山石，以山石的奇崛崔嵬来象征自己兀傲孤高的精神境界。山石亘古不变，沉默不语，不媚俗，不欺世，却孕育着无穷的力量，足以惊倒尘俗，正是词人自我人格的写照。如果说山的奇崛象征的是人格的独立和傲岸，那么水的澄澈就象征着高洁和脱俗。宋代文人追求光风霁月的人格襟怀和超越旷达的人生态度，月明风清的江水便成为他们磨砺高洁人格、寄托人生理想的最佳环境和媒介。宋代词人特别偏爱澄净空阔的水光月色。洞庭月色、长江夜色、吴江秋夜、漓江中秋、湘江夜色等，都是词人钟爱的题材。这些词作都为我们构建了由空阔的水面与明净的月光相映照而组成的空灵意境，折射出宋代词人们的人格追求。

黄庭坚《濂溪诗序》评周敦颐：“人品甚高，胸中洒落，如光风霁月。”

从艺术手法而言，宋代词人们也摆脱了将山水风物的自然属性与人类的道德进行机械比附的简单方式，而是通过意象的择取和意境的营造来传达这种寄托比兴之意，从而实现了艺术形象和象征意义水乳交融般的统一。以张孝祥的《念奴娇》为例：

洞庭青草，近中秋、更无一点风色。玉鉴琼田三万顷，著我扁舟一叶。素月分辉，明河共影，表里俱澄澈。悠然心会，妙处难与君说。　应念岭海经

年，孤光自照，肝肺皆冰雪。短发萧骚襟袖冷，稳泛沧浪空阔。尽吸西江，细斟北斗，万象为宾客。扣舷独笑，不知今夕何夕。

这首词对自然景色的描写均从大处着手，突出表现的是“澄澈”之境，而此自然之境又与词人“孤光自照，肝胆皆冰雪”的人格境界天然吻合。王国维在《人间词话》中说：“(诗)有造境，有写境，此理想与写实二派之所由分。然二者颇难分别，因大诗人所造之境，必合乎自然，然所写之境，亦必邻于理想故也。”这首洞庭词正是自然之境与理想之境的结合，词人借洞庭月色来表现自己光风霁月的人格和包举宇宙的胸怀，创造了“以有寄托入，以无寄托出”的浑厚高妙之境。

与陶渊明《饮酒》“此中有真意，欲辩已忘言”的境界相类似。

清末王闿运以为此词“飘飘有凌云之气，觉东坡《水调》有尘心”(《湘绮楼词选》)。

二、人化自然：唐宋山水词的情感色彩

歌德曾经说过：“自然造人，人造自然。人从广阔的世界里给自己划出一个小天地，这个小天地就贴满了他自己的形象。”(《拉伐戴骨相学著作札记》)当自然山水不仅作为人的生存环境，而且作为审美对象进入人类的社会生活以后，也就进入了人类的情感世界。人通过“移情”作用赋予自然以“人化”的色彩，这恰恰是人改造自然的一种特殊方式。中国山水文学有别于西方文学的特征即在于浓厚的情感性和主观性。所谓“登山则情满于山，观海则意溢于海”(刘勰《文心雕龙·神思》)，审美主体以自己的心理揣度审美对象，将自己的情感外射到审美对象之上，从而赋予自然山水以情感和个性。

词长于抒情，这更使唐宋山水词具有了浓厚的抒情意味。在宋词中，自然山水充当着“感物道情”的作用，是情感抒发的媒介和载体；自然山水也因此沾染上人的情感和思想。比如张志和《渔歌子》(西塞山前白鹭飞)、柳永《八声甘州》(对潇潇暮雨洒江天)、苏轼《满江红》(江汉西来)等都是情景交

融的名作。这些作品或借斜风细雨的江南风光表达隐逸情怀，或借红衰翠减的江上秋色抒发乡愁别情，或借浩荡东流的长江表现壮怀激情，人情因山水而感发，山水因人情而妩媚，突出地体现了“一切景语皆情语”的特色。

宋代山水词寄托着词人们的壮志豪情，文人们独特的个性更赋予自然山水非比寻常的精神气魄。而辛弃疾的山水词最能体现这一特征，如《沁园春 · 灵山齐庵赋时筑偃湖未成》：

> 叠嶂西驰，万马回旋，众山欲东。正惊湍直下，跳珠倒溅；小桥横截，缺月初弓。老合投闲，天教多事，检校长身十万松。吾庐小，在龙蛇影外，风雨声中。　争先见面重重，看爽气朝来三数峰。似谢家子弟，衣冠磊落；相如庭户，车骑雍容。我觉其间，雄深雅健，如对文章太史公。新堤路，问偃湖何日，烟水濛濛。

遗貌写神，赋予山水强烈的主观色彩。

灵山位于江西上饶北部，峰峦巍峨，绵延百里。词人的军人性格和文人情怀更赋予灵山活泼鲜明的个性和雄深雅健的气质，创作出这首山水词中的不朽名作。词的上阕描写灵山的气势和山上茂密的松林。在词人如花妙笔下，群山如同奔腾的战马，长松好似即将出征的雄兵，充满了强烈的动感，也寄予了词人报国杀敌的雄心壮志。而下阕的立意更为巧妙：青山有意相媚，一大清早便争先来见。接着词人连用三喻，把秀峰比作谢家子弟、相如（司马相如）车骑和司马迁的《史记》。从表面上看，本体与喻体之间并无多大联系。但是从修辞的角度而言，只要抓住了恰似点，本、喻体之间的距离越大，就越能调动读者的想象力，从而造成新奇的效果。而此词的几个比喻均从词人的主观感受出发：山峰挺拔俊美，像是卓尔不群的谢家少年；峰峦连绵，像是司马相如身后跟随的雍容车骑；而自然所赐予的美如此深邃，集高雅、雄壮、刚健于一身，只有太史公的文章差可比拟。从主观感受出发设喻，使词人笔下的青山独具风貌。此灵山已非自然界自在之灵山，而是具备了辛弃疾个性的青山，是作者人格的外化，是属于

稼轩的个人化的自然山水。

词人不同的性格、身份以及处境也常常赋予他们笔下的山水以完全不同的情感和性格。如：

> 拄策松江上，举酒酹三高。此生飘荡，往来身世两徒劳。长羡五湖烟艇，好是秋风鲈鲙，笠泽久蓬蒿。想像英灵在，千古傲云涛。　俯沧浪，吞空旷，恍神交。解衣盘礴，政须一笑属吾曹。洗尽人间尘土，扫去胸中冰炭，痛饮读离骚。纵有垂天翼，何用钓连鳌。（张元幹《水调歌头》）

> 浪涌孤亭起。是当年、蓬莱顶上，海风飘坠。帝遣江神长守护，八柱蛟龙缠尾。斗吐出、寒烟寒雨。昨夜鲸翻坤轴动，卷雕翚、掷向虚空里。但留得，绛虹住。　五湖有客扁舟舣。怕群仙、重游到此，翠旌难驻。手拍阑干呼白鹭，为我殷勤寄语。奈鹭也、惊飞沙渚。星月一天云万壑，览茫茫、宇宙知何处。鼓双楫，浩歌去。（蒋捷《贺新郎·吴江》）

德祐元年（1275），元军铁蹄踏过长江，江南一带陷入兵燹，垂虹亭毁于战火。这首词描写的就是战乱之后词人故地重游的痛切心情。

这两首词描写的都是吴淞江的秋色。吴淞江烟波浩淼，一桥如虹，是典型的江南水乡景色，也是两宋词人经常光顾之处。然而在两位词人笔下，这江南烟水却有着不同的风貌。张元幹词描写的是一个空旷磅礴的水天世界，表现的是一个被迫隐居的爱国志士的胸中乾坤；而蒋捷笔下的吴淞江波浪翻滚，龙蟠雾遮，充满了动荡阴郁的气氛，表现的则是一个亡国遗民面对陵夷之变时的无奈和恐惧。词人们不同的心境和情感给相同的自然景观增添了全然不同的风格面貌。

自然山水对于宋代文人的意义还不止于此。自然山水不仅是外在于人的对象化世界，更是他们亲密的朋友和心灵的栖息地。自然以造化之工、山水之美，给予在世事沧桑中伤痕累累的人们以安慰和宁静。而同是山水文学，唐诗、宋诗和宋词

各有特点：唐诗以涵浑的气象取胜，宋诗蕴含着穷究物理的理趣，宋词则包孕着词人们对自然山水的深情。如辛弃疾的《生查子 · 独游西岩》：

青山招不来，偃蹇谁怜汝。岁晚太寒生，唤我溪边住。　　山头明月来，本在天高处。夜夜入清溪，听读《离骚》去。

青山孤傲，却与词人惺惺相惜，同病相怜；明月有情，陪伴着满腹忠愤的词人夜读《离骚》。在词人的眼中，自然中的山山水水、一草一木都如同多年不遇、又相知相亲的老友，充满了浓厚的人情味和亲切感。再如陈与义的《虞美人》：

扁舟三日秋塘路。平度荷花去。病夫因病得来游。更值满川微雨洗新秋。　　去年长恨拏舟晚。空见残荷满。今年何以报君恩。一路繁花相送到青墩。

绍兴五年（1135）六月，在朝廷任给事中的陈与义因与宰相赵鼎论事不合，故引疾求去。此词即作于此时。词人辞职离开临安，心情自然是压抑的。然而一路之上，荷花盛开，繁花似锦，让词人领略到自然的生机和美丽，也让他暂时忘却了政治上的失意。与充满争斗与倾轧的官场相比，大自然是那么无私，又那么善解人意，正所谓“水光山色与人亲，说不尽、无穷好”（李清照《怨王孙》)。

三、山水体道：唐宋山水词的哲学意蕴

人来自于自然，又将归于自然。自然作为人类永远的母亲和最终的归宿，提示人类去寻求自我存在的意义。所谓“山水体道”、“道法自然”，在道家的阐释中，“自然”所指虽非具体的自然山水，但是块然而生、人为痕迹最少的山水中无疑蕴涵

《老子》第二十五章：“人法地，地法天，天法道，道法自然”。

着最原始又最深刻的“道”。

在宋代，老庄哲学拥有了更多的信奉者。宋代词人大多经历坎坷，或仕途受挫，或复国无望，人生对于他们来说，多的是苦难和无奈。既然此在世界不足留恋，他们也就转向对彼岸世界的追求。这“彼岸”既可以是宗教，也可以是哲学。而对于宋人来说，不管是宗教的“道”，还是哲学的“道”，都可以从自然山水中获得。有的词人因此常常将山水描写与佛道思想结合在一起，如向子諲《蓦山溪 · 绍兴乙卯大雪行鄱阳道中》：

> 瑶田银海，浩色难为对。琪树照人间，晓然是、华严境界。万年松径，一带旧峰峦，深掩覆，密遮藏，三昧光无碍。　　金毛狮子，打就休惊怪。片片上红炉，且不可、将情作解。有无不道，泯绝去来今，明即暗，暗还明，只个长不昧。

上片描写雪景，下片阐发佛理。词人因大雪后的琼瑶世界联想到佛家的华严境界，并在此基础上借题发挥。再比如黄庭坚在戎州“登临胜景，未尝不歌渔夫家风，以谢江山”，其《诉衷情》云：

> 一波才动万波随，蓑笠一钩丝。金鳞正在深处，千尺也须垂。　　吞有吐，信还疑。上钩迟。水寒江静，满目青山，载月明归。

词意取自船子和尚德诚《拨棹歌》：“千尺丝纶直下垂，一波才动万波随。夜静水寒鱼不食，满船空载月明归。”

不过这类作品大多不易成功，不仅在艺术韵味上比较生硬，对佛理的理解也常常浅尝辄止，未得真谛。在真正的得道之人看来，要领悟山水之道，就必须进入“无我之境”。“无我之境”不但是引领人们通向“至道”的必经之途，更是文学创作追求的一种理想境界。王国维《人间词话》曾解释诗词创作中的“有我之境”和“无我之境”说：“有我之境，以我观物，故物皆著我之色彩；无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物”。用今人的话来说，就是审美主体以自己的心理揣度

对象，将自己的情感外射到对象之上，从而赋予自然山水以人的情感和个性，此为“有我之境”，也就是上文已经论述过的“自然的人化”。而当审美主体在对自然的观照中，脱离了对外在功名、利害等欲念的考虑时，自我就与对象物逐渐合二为一，进入生命的宁静和自足状态，此即为“无我之境”。试以辛弃疾和苏轼的两首《鹧鸪天》为例，来体会两者的不同：

“有我之境”与“无我之境”并没有高下之别。它们所体现的不过是诗（词）人对自然的不同观照方式，由此折射出不同的人生理想和艺术追求。

> 枕簟溪堂冷欲秋。断云依水晚来收。红莲相倚浑如醉，白鸟无言定自愁。　书咄咄，且休休。一丘一壑也风流。不知筋力衰多少，但觉新来懒上楼。（辛弃疾《鹧鸪天》）

> 林断山明竹隐墙。乱蝉衰草小池塘。翻空白鸟时时见，照水红蕖细细香。　村舍外，古城旁。杖藜徐步转斜阳。殷勤昨夜三更雨，又得浮生一日凉。（苏轼《鹧鸪天》）

白鸟和红莲是这两首词的共同意象，然而意蕴却截然不同。在辛弃疾眼中，红莲如醉而白鸟带愁，这完全是词人强烈的主观情感的外射，并非自然物所具有的本性。而苏词中，杖藜徐行的词人完全忘却了作为“社会的我”所具有的情感或遭受的不幸，而是以一个“自然的我”来面对对象世界。这时，他发现的是一个自在世界，蝉鸣草衰，白鸟翻空，红蕖照水，万物各得其所，从容平和。词人在体味自然之本性的同时，也感受到自我作为生命存在的价值，从而对给予了自己和一切生命体以终极意义的大自然充满了感恩之心和珍惜之意，“殷勤昨夜三更雨，又得浮生一日凉”。这首词立意天然，出语平淡，一片天籁之声。苏轼的平淡并非寡味，他曾这样评论陶渊明的诗歌：“质而实绮，癯而实腴。”（苏辙《子瞻和陶渊明诗集引》）这首词也与此相类似。只有最醇厚的人格，才可能以最平淡的方式体现出来，所以最醇厚的诗境常常是平淡如水的写实，正

白鸟，即鸥鸟，无机自由之象征，见《列子·黄帝》。

如前人所云："极炼如不炼，出色而本色，人籁悉归天籁"（刘熙载《艺概 · 词曲概》）。

同时，与个体乃至整个人类社会相比，自然是永恒的。然而自然对于唐宋词人的意义不仅在于提示人生之短暂和历史之虚无，"青山依旧在，几度夕阳红"的悲哀并不是他们寻求的关于人生和历史的最终答案。词人们在与自然融为一体的过程中，体验到的是对有限时空的突破。从空间而言，是从"有差别境"到"无差别境"的过程；从时间而言，是从生命之有限进入"道"之无限的过程。前者可以黄庭坚的《青玉案》为例：

《华严经》卷第七十四："念念生于十方世界诸如来所，于有差别境入无差别定，于无差别法现有差别智，于无量境知无境界，于少境界入无量境。"

> 烟中一线来时路。极目送、归鸿去。第四阳关云不度。山胡新啭，子规言语。正在人愁处。　　忧能损性休朝暮。忆我当年醉时句。渡水穿云心已许。暮年光景，小轩南浦。同卷西山雨。

此词作于黄庭坚被贬广西宜州期间，这时的词人已历经贬谪，从涪州、黔州、戎州，辗转而至宜州。宜州地处云贵高原的东南边缘，四周山岭绵延，唐宋人称之为"烟瘴之地"。黄庭坚被贬至此，心情之郁闷可想而知，同时他致力于超脱这一心灵困境。此词表现的就是从困顿而至超脱的心路历程。词人越是执著于外在功名是非，就越陷于愁苦愤懑而不能自拔，也就越发难以适应贬谪之地的自然条件。词的上阕极言宜州地势之险要和偏僻以及与中原迥异的山水风物，表现的正是词人身处绝域的愁苦和绝望。而词的下阕转向豁达自适，所以不再将注意力集中于岭南富有特征的山水环境，而是拈出"渡水穿云"、"小轩南浦"、"西山雨"等具有普适性的景色来表达一种"吾心安处是吾乡"的心境。词人希望超脱千变万化的外在环境和人力无法逆料的无常命运，用佛家的"无差别境"来稀释人世沧桑、世态炎凉的悲怆，来消泯个体与外在世界的强烈冲突。后者则可以南渡词人向子諲的《卜算子》为例：

雨意挟风回，月色兼天静。心与秋空一样清，万象森如影。　　何处一声钟，令我发深省。独立沧浪忘却归，不觉霜华冷。

在与自然的单独相处中，词人实现了对世事的遗忘。当心清如空时，远方的一声梵钟，引领他进入了类似于哲学沉思的状态。在这一刻，他是无我的，又是唯我的，自然把个体有限的生命带到了一个无限的境界之中。

庄子曾云："天地有大美而不言。"(《庄子 · 知北游》)这种至大而无言的自然之美，给予宋人多重的审美感受，也启发着他们对宇宙及人生的思索。宋人对自然山水的多层次解读，体现的是他们丰富而深邃的精神世界。然而这也从另一个侧面显示了处在这一积贫积弱时代的文人所承受的沉重心灵负荷，正是坎坷艰辛的时势以及无力回天的失落感把他们从真实而感性的社会生活中放逐了出去，让他们只能在心远地偏的自然山水中获得暂时的宁静。

思考题：

1. 与山水诗相比，唐宋山水词有何独特之处？
2. 简述宋代山水词的发展历史。
3. 柳永的羁旅行役词对山水词的发展有什么影响？
4. 什么是"有我之境"和"无我之境"？请以具体词作为例，分析两者之间的区别。
5. 以苏轼黄州词为例，简析苏轼山水词的艺术特色。
6. 试分析辛弃疾《沁园春 · 叠嶂西驰》和张孝祥《念奴娇 · 过洞庭》的不同艺术风格。
7. 刘勰《文心雕龙 · 物色》以为文章有得于江山之助，对此你如何理解？请以唐宋词的创作为例试予论述。

第八章 咏物写意

咏物是我国古代各体文学中最常见的题材类型之一。早在先秦时代，屈原就创作了咏物诗《橘颂》，荀子也创作了《赋篇》这样比较成熟的咏物赋。两汉魏晋南北朝时期，辞赋文学趋于鼎盛。赋本以铺陈体物为基本特征，故以表现、描摹事物（物象）为主要内容的咏物赋数量颇丰，几乎占了同时期全部赋作的一半。[1]咏物诗肇始于先秦古歌，从《诗经》、《楚辞》到两汉魏晋时期，咏物诗不绝如缕；南朝以降，咏物诗创作蔚然成风，成为诗歌创作的重要题材类型。词兴起于隋唐之际，至两宋而臻于极盛，成为有宋"一代之文学"。随着词体的兴盛，咏物词也大量涌现。据初步统计，宋代咏物词有近3000首，约占现存全部宋词的15%；宋代词人中，有咏物词传世者达400余人，其中辛弃疾、赵长卿、吴文英等词人创作的咏物词各有70余首，成为宋代创作咏物词最多的词家。不仅如此，宋代词人还在咏物词情志内涵的开拓和表现技法的创新方面投注了极大心力，使咏物词成为宋词中最具艺术魅力和审美特质的一大创作类型。近人陈匪石曾说："咏物之词，实赋体

[1] 廖国栋《魏晋咏物赋研究》第二章"魏晋咏物赋之鼎盛"，台湾文史哲出版社1990年版。

之极轨。"(《宋词举》) 意思是说，在各体以赋为主要表现方式的咏物文学中，咏物词最富美感和表现力。宋代咏物词名家辈出，名作如林，是不争的事实。

宋代咏物词的审美模式大致有二：一是以体物为主，即作品主旨在刻画所咏之物。这类作品往往以"穷物之情，尽物之态"为审美理想，[1]柳永、史达祖可为这方面的代表。二是借物以抒情写意，即作品主旨在情感的抒发，所咏之物只是情感的触发点或用以寄托情意的媒介。这类作品的审美理想是咏物而不滞于物，注重咏物抒情一体化。在这方面，苏轼、周邦彦开其风气，南渡词人及辛派词人着重发展其抒情功能；姜夔、吴文英、王沂孙等则着重探索其表现技法与寄托手段。

一求形似，一求形神兼备。后者也是中国古代咏物文学的最高追求。

宋代咏物词的发展大致可分为以下四个阶段：北宋前期、北宋中后期、南渡时期、南宋中后期。其中北宋中后期和南宋中后期是宋代咏物词发展的两个高峰，宋代最优秀的咏物词基本上产生于这两个时期。

第一节　北宋前期咏物词

咏物词的发生，与词体之兴盛基本同步。[2]最早的咏物词，可以追溯到盛唐李白在沉香亭醉赋《清平调》三首。嗣后，中唐刘禹锡、白居易又作有多首咏柳的《杨柳枝》词。我国第一部文人词总集——《花间集》，虽以抒写爱情香艳题材为主，但其中也不乏咏物佳作，如孙光宪、和凝之《望梅花》，牛峤《望江南》二首之咏燕、咏鸳鸯等，较少绘影摹形之笔，而颇重意兴的传达，其中牛词还被誉为"咏物而不滞于

这些作品形式上虽然近似于七言绝句体制，但毕竟是以依调填词方式创作出来的，并且是用以配合燕乐曲调歌唱的作品，应当以词看待。

[1] 俞琰《咏物诗选 · 自序》，成都古籍书店 1987 年版。

[2] 路成文《宋代咏物词史论》绪论第五节"宋代咏物词概览"，商务印书馆 2005 年版。

物”。[1]值得注意的是，花间词人毛文锡创作有十首咏物词，皆以摹形绘影为主旨，体现出早期文人咏物词重体物轻意兴的倾向。司空图《酒泉子》(买得杏花)一首，较有兴寄，算是唐五代文人咏物词中的精品。[2]与文人咏物词相对应的敦煌民间咏物词，秉承民间文学“感于哀乐”、“缘事而作”的特点，体现出注重比兴寄托的特点。[3]但这一传统并没有被北宋前期词人所继承。

北宋前期的咏物词，还处在摸索的阶段，受咏物诗的影响，大多以研炼物情、传神写照为高境，与唐人咏物律绝审美趣尚相近。此时创作咏物词较多的有柳永、晏殊、欧阳修、王琪、杜安世等词人，而柳永开慢词咏物之先河，在咏物词发展史上不无探索之功。

一、咏物诗之苗裔——林逋、梅尧臣、欧阳修“春草”词

北宋前期，最负盛誉的咏物词，当属林逋、梅尧臣、欧阳修三人争胜而作的三首咏春草词：

金谷年年，乱生春色谁为主。余花落处，满地和烟雨。　又是离歌，一阕长亭暮。王孙去。萋萋无数。南北东西路。(林逋《点绛唇》)

露堤平，烟墅杳。乱碧萋萋，雨后江天晓。独有庾郎年最少。窣地春袍，嫩色宜相照。　接长亭，迷远道。堪怨王孙，不记归期早。落尽梨花春又了。满地斜阳，翠色和烟老。(梅尧臣《苏幕遮》)

---

[1] 《历代诗余》卷一一三引姜夔语，浙江古籍出版社1998年版，第500页。

[2] 参见俞陛云《唐五代两宋词选释》，上海古籍出版社1985年版，第32页。

[3] 参见路成文《敦煌民间咏物词简论》，《武汉理工大学学报》2006年第1期。

栏干十二独凭春。晴碧远连云。千里万里，二月三月，行色苦愁人。　　谢家池上，江淹浦畔，吟魄与离魂。那堪疏雨滴黄昏。更特地、忆王孙。（欧阳修《少年游》）

吴曾《能改斋漫录》卷十七记载："梅圣俞在欧公坐，有以林逋草词'金谷年年，乱生春色谁为主'为美者，圣俞因别为《苏幕遮》一阕云（词略）。欧公击节赏之。又自为一词云（词略），盖《少年游令》也。不惟前二公所不及，虽置诸唐人温、李集中，殆与之为一矣。"这三首词都"终篇无草字"，即在词中未直接出现所咏之物，但都能通过精微的刻画呈现春草的精神；同时运用了与草有关的典故来烘托所咏之物。早期咏物词的这两个特点，正是晚唐以来创作咏物诗的基本要求。由此也可看出，咏物诗对于早期咏物词有着直接的影响。

二、咏物赋之嫡派——柳永咏物词

柳永咏物词，虽只存9首，却有两点值得注意：

第一，柳永以慢词咏物，在咏物词发展史上具有开创意义。晚唐五代，词调未备，文人咏物词皆以小令为之。令词的特点是篇幅短小，长于比兴而短于铺陈。而咏物词为"赋体之极轨"，故必具赋体特征，对物象作细致精微的刻画。这对于体制短小的令词来说，实在有点勉为其难。因此晚唐五代及北宋前期一些优秀的咏物小令，往往注重意兴，以风流蕴藉、兴味隽永为审美风范，那些着意于品物图貌的作品，则不为人们所认同。相比较而言，慢词的优长之处在于给作者以足够的空间，对物象作淋漓尽致的刻画。因此，以慢词咏物，实为咏物词发展史上一个重要突破口。柳永在大量创制慢词的同时，也开了以慢词咏物的先河。如《受恩深》（雅致装院宇）咏菊、《望远行》（长空降瑞）咏雪等便是这样的作品。

若无慢词体制，咏物词走不出咏物诗的畛域。

第二，柳永咏物慢词以铺陈体物见长，颇得汉魏六朝咏物赋之遗意。试看其《黄莺儿》：

> 园林晴昼春谁主。暖律潜催，幽谷暄和，黄鹂翩翩，乍迁芳树。观露湿缕金衣，叶映如簧语。晓来枝上绵蛮，似把芳心、深意低诉。　无据。乍出暖烟来，又趁游蜂去。恣狂踪迹，两两相呼，终朝雾吟风舞。当上苑柳秾时，别馆花深处。此际海燕偏饶，都把韶光与。

此词就调咏物，描写的是一群黄鹂在晴和的阳春时节，欢快地在园林芳树之间翩翻飞跃、呼朋唤友的情景。体物颇为工细，笔势比较活泼，符合咏物诗“穷物之情”、“尽物之态”的本旨。他的另两首咏物慢词亦以铺叙见长，铺陈体物，极为工稳，《望远行》咏雪，从时间流程和空间位移与视角转换等多个层面进行铺叙描绘（详后），尤得汉魏六朝咏物赋遗意，值得注意。

第二节　北宋中后期咏物词

北宋中后期，用词咏物渐成风尚，参与创作的人数明显增多，作品总量也有较大增长。其中苏轼、黄裳、周邦彦、毛滂所作咏物词较多，都超过 20 首。而黄庭坚的《虞美人 · 宜州见梅作》和《浪淘沙 · 荔枝》、晏几道的《蝶恋花》（笑艳秋莲生绿浦）、贺铸的《芳心苦（即踏莎行）》（杨柳回塘）等感慨深沉、刻画精微，也是值得注意的咏物佳什。这一时期在咏物词创作领域贡献最大、影响最深远的无疑是苏轼和周邦彦。

一、入乎其中，出乎其外——苏轼咏物词

元丰四年（1081）春夏间，贬居黄州的苏轼与时任湖北提刑的章楶唱和，写下了著名的《水龙吟》咏杨花词。[1]王国维《人间词话》对此词评价极高，说："东坡《水龙吟》咏杨花，和韵而似原唱。章质夫词，原唱而似和韵。""咏物之词，自以东坡《水龙吟》为最工。"宋人朱弁也说："章楶质夫作《水龙吟》咏杨花，其命意用事，清丽可喜，东坡和之，若豪放不入律吕，徐而视之，声韵谐婉，便觉质夫词有织绣工夫。晁叔用云：'东坡如毛嫱西施，净洗却面，而与天下妇人斗好，质夫岂可比耶'。"（《曲洧旧闻》卷五）张炎也认为东坡的和作"清丽舒徐，高出人表"（《词源》卷下）。不过，同是南宋人的魏庆之看法却不同，他认为章质夫的原唱"曲尽杨花妙处。东坡所和虽高，恐未能及"（《诗人玉屑》卷二十）。这两首同题唱和之作，之所以会给读者不同的审美感受，实与两人所取的观物方式和创作姿态有关。且看二词：

燕忙莺懒花残，正堤上、柳花飘坠。轻飞点画青林，谁道全无才思。闲趁游丝，静临深院，日长门闭。傍珠帘散漫，垂垂欲下，依前被、风扶起。　兰帐玉人睡觉，怪春衣、雪沾琼缀。绣床旋满，香球无数，才圆却碎。时见蜂儿，仰粘轻粉，鱼吹池水。望章台路杳，金鞍游荡，有盈盈泪。（章楶《水龙吟》）

似花还似非花，也无人、惜从教坠。抛家傍路，思量却是，无情有思。萦损柔肠，困酣娇眼，欲开还闭。梦随风万里，寻郎去处，又还被、莺呼起。　不恨此花飞尽，恨西园、落红难缀。晓来雨过，遗踪何

[1] 此词编年据薛瑞生《东坡词编年笺证》，三秦出版社 1998 年版，第 272 页。

在，一池萍碎。春色三分，二分尘土，一分流水。细看来，不是杨花，点点是、离人泪。（苏轼《水龙吟·次韵章质夫杨花词》）

平心而论，章词在摹写物态方面实较苏轼为胜，“傍珠帘散漫，垂垂欲下，依前被，风扶起”，确实“曲尽杨花妙处”。而苏词的立意运思，则远胜于章词。最直接的阅读感受是，章词不过在摹写杨花之际，牵入闺情作为点缀，苏词则杨花、闺妇合二为一，花态、闺情，融为一体，通篇既是咏杨花，更是写闺人，可以说是一首人格化的咏物词。

何以如此？根本原因在于苏轼采取了与章氏完全不同的观物方式，其创作姿态因之也发生了改变。在章词中，“物”是外在于创作主体的自然之物，“我”则以外在于物象的观察者的身份对“物”进行客观的观察和呈现，“物”与“我”保持间离状态。清代李重华《贞一斋诗说》云：“咏物诗有两法：一是将自身放顿在里面，一是将自身站立在旁边。”章氏此词，正是“将自身站立在旁边”的咏物。这种物我间离状态，与北宋前期大多数咏物词并无质的区别。

苏词则不同。作者不是站在旁边作客观的观察摹画，而是让自我潜入吟咏对象里面，用心体察杨花的性情、神理。“我”完全化入对象物之中，与之融为一体。起首两句含义颇丰，“似花还似非花”，是对物性的精确把握。杨花非花也，然当其飘飏于明媚春景之时，较之春花春草更具风姿，故谓其非花又不可。而杨花非花，故当其飘坠之时，无人怜之惜之，但一个“也”字，又隐然透露出抒情主人公对杨花的怜惜，虽无众人怜，我自怜惜之。主体的情感在不经意间已深深融入飘坠的杨花之中，“物”“我”相融 。于是“萦损柔肠”为伊，“困酣娇眼”因伊，“欲开还闭”是“我”也是伊。而“梦随风万里”数句，则“我”之心神似已化为飘摇之杨花，在悠扬飞转中寻寻觅觅，寻找远方的情侣，不解人的黄莺儿偏在此时叽叽喳喳地叫着，将“我”从惝恍迷离的梦境中惊醒，春梦转瞬而逝，不禁惆怅万分。下片即以“恨”提起，循着闺中少妇的

苏轼杨花词的贡献在于开创了一种新的咏物词创作范式，但侧重点仍在“物”，这首词可以说达到了“穷物之情，尽物之态”的审美极致。但这并不是终点，他的《卜算子·黄州定惠院寓居作》之咏孤鸿，兴到神会，又是一境。

思绪，由闺怨而伤春惜春，春光易逝，岁月无情，杨花也在风雨飘零之中散落池塘，化为碎萍，三分春色转眼全无，伤春惜春之情，写得触目惊心。词的结句，力大无匹：令“我”伤心欲绝的杨花，原来不是杨花，而是点点离人泪！这样，上片由杨花触发的离情与下片由杨花引起的伤春惜春之感挽合无痕。

苏轼这种观物方式和创作姿态，其实就是既入乎其中，又出乎其外。入乎其中，故能深切体味物性、物情、物理，出乎其外，故能以超然之笔作忘我的传神写照。他的《卜算子·黄州定惠院寓居作》更是将自我体验融入寥落夜空的孤雁，从而创造出宋代咏物词物我浑融的至高之境：

> 缺月挂疏桐，漏断人初静。谁见幽人独往来，缥缈孤鸿影。　惊起却回头，有恨无人省。拣尽寒枝不肯栖，寂寞沙洲冷。

作者于深夜孤栖独处之际，目遇孤鸿，触物兴感，神魂飞越，于是，自我与孤鸿融合为一，“我”完全化入到对象物之中，形神兼备，是写人还是写鸿，难以分辨。

二、感慨深沉，结构错综——周邦彦咏物词

周邦彦也是咏物词的行家里手。他的咏物词感慨深沉，结构错综，法度森严，其名作《六丑·蔷薇谢后作》堪称北宋咏物词的典范：

> 正单衣试酒，怅客里、光阴虚掷。愿春暂留，春归如过翼，一去无迹。为问花何在，夜来风雨，葬楚宫倾国。钗钿堕处遗香泽。乱点桃蹊，轻翻柳陌。多情为谁追惜。但蜂媒蝶使，时叩窗槅。　东园岑寂。渐蒙笼暗碧。静绕珍丛底，成叹息。长条故惹行客。似牵衣待话，别情无极。残英小、强簪巾帻。终

不似、一朵钗头颤袅，向人欹侧。漂流处、莫趁潮汐。恐断红、尚有相思字，何由见得。

这首词并不是简单的惜花惜春，而是寄寓了作者强烈的主观情感意绪。词以情语开篇，交代时序，传达出作者春晚客居异乡的落寞情怀，奠定了全词的情感基调。“愿春”三句进一步强化我无可奈何的情怀。“愿春暂留”，我之祈求本极低微，然“春归如过翼，一去无迹”，不给我回味的机会。于是我的思绪因春晚而虑及窗外之花，想象花遭无情风雨摧残而落，以“楚宫倾国”喻花而出以一“葬”字，传达出对美好事物被摧残的惋惜，已然逗出下文“追惜”二字。“乱点”、“轻翻”，想象落花令人怜惜之况味；惜之者谁？蜂也，蝶也，以及落寞中的“我”也！下片由此生发，我来到岑寂的小园，在残花下徘徊良久，为花事阑珊而叹息，物与“我”之间随之开始了面对面的交流：柳条既恋人，人也怜惜未落的残花。花事已尽，虽有残英，却全无盛时的情致，殊为可怜！结末寄望于已落的断红，担心断红随水而逝，那红叶题诗的美丽传说会因此前缘难续。几层意思，吞吐回环，总不出“怜惜”二字，而作者的身世之感、落寞之怀，也蕴于其中。故陈廷焯说此词是“反复缠绵，更不纠缠一句，却满纸是羁愁抑郁，且有许多不敢说处；言中有物，吞吐尽致”（《白雨斋词话》卷一）。黄苏也说：“自叹年老远宦，意境落寞；借花起兴，以下是花、是自己，比兴无端，指与物化，奇情四溢，不可方物。人巧极而天工生矣。”（《蓼园词选》）

周邦彦咏物词的精妙之处尤其体现在咏物慢词的运思程式与结构特征方面。用慢词咏物，始于柳永。由于慢词体制较小令复杂，驾驭起来难度颇大，因此，在很长一段时间内，咏物慢词在运思方式和结构模式上多是借鉴此前其他咏物文学的表现手法，按传统的方式进行创作。下面试以柳永《望远行》咏雪为例略作说明。为直观起见，试用表格形式将《望远行》呈现如下：

	原词	时间流程	空间位移——视野转换
一	长空降瑞，寒风剪，淅淅瑶花初下。	雪始降（所见之景象）	天空——仰视
	乱飘僧舍，密洒歌楼，迤逦渐迷鸳瓦。		城中—市井——平视
二	好是渔人，披得一蓑归去，江上晚来堪画。	雪中（所想象之景事）	城外—江上——俯视
	满长安，高却旗亭酒价。		城中—酒肆——平视
三	幽雅。乘兴最宜访戴，泛小棹，越溪潇洒。	雪中（所想象之景事）	城外—山中——平视
	皓鹤夺鲜，白鹇失素，千里广铺寒野。		城外—原野——俯视
四	须信幽兰歌断，彤云收尽，别有瑶台琼榭。	雪晴月出（所见之景象）	城中—雪景——平视
	放一轮明月，交光清夜。		天空——仰视

此词的结构特征，从表中清晰可见。词分四节，每节依空间的位移与视野的转换分别描绘两个场景，以时间的流程为运思活动的主要线索（即从雪初下一直写到雪晴月出），空间的转换通过视野的移动穿插其中（即雪由初下到月出的过程中天空、屋宇、江山、原野、台榭所呈现的不同景象，以及联想到一些与雪有关的典故）。这种结构方式，具有"稳固的均衡感和舒畅的流动感"。[1]

这种拟古性的运思方式和结构特征，在周邦彦的咏物慢词中已很难见到。由于主体的深度介入，周邦彦的咏物词带有强烈的主观感情色彩，心理、情感成为咏物词所要表现的重要内

触物兴感，以我御物，"物"与"我"进行对话与交流，是清真咏物词胜处。

[1] 宇野直人《柳永论稿》，张海鸥、羊昭红译，上海古籍出版社 1998 年版，第 301 ～ 302 页、第 311 页。

容，创作意图上的兼及物我，必然鲜明地体现于作品运思和结构之中。试以他的另一首咏物杰作《花犯 · 梅花》为例，详加点评：

> 粉墙低（梅花开放之处），梅花照眼（本是我看见梅花，却说梅花映照我的眼帘，着一"照"字，姿态可人），依然旧风味（"旧"字寓无限感怆，映入眼帘的梅花依然还是旧时风味，自然勾引出作者时过境迁、物是人非之想）。露痕轻缀。疑净洗铅华，无限佳丽（正面写梅花，"疑"字令人发无端之想，下文即就此生发）。去年胜赏曾孤倚。冰盘同宴喜（呼应"旧风味"，"冰盘同宴喜"者，前日欢洽情事也）。更可惜（可怜可爱之意，亦是欢洽情事之一），雪中高树，香篝熏素被（写旧日雪中赏梅时梅花情态）。今年对花最匆匆，相逢似有恨，依依愁悴（与"去年"境况相对比，既无前日的从容闲雅，故虽相逢，却仿佛有无限愁恨，我心既"有恨"，而花亦无端"愁悴"）。吟望久，青苔上、旋看飞坠（写此时我所见梅之情态，实为强化梅花的"愁悴"，我心亦随之惆怅万分）。相将见、脆丸荐酒，人正在、空江烟浪里（感慨极深。言梅子将老之时，我正漂泊于"空江烟浪"之上，无心亦无缘"脆丸荐酒"，引发出前尘如梦、往事俱非之憾）。但梦想、一枝潇洒；黄昏斜照水（思绪回归所咏之物，收束全篇。言己身虽漂泊无端，情怀寥落，但尚"梦想"那一枝梅花潇洒溪畔，似人之不负前约。"梦"字，将各种复杂的心绪幻化无痕）。

这首词用意颇深，咏梅而"道尽三年间事"，"总是见宦迹无常，情怀落寞"（黄苏《蓼园词评》）。物与我互相交织在一起，一方面"我"睹梅而生思，另一方面"我"之所思所感深深投射到梅花之上，使梅花着"我"之色彩。因此"我"之所思所念所感（即作者的心理流程）成为创作运思的主要线索。这与前举柳词之以时、空自然流程和苏词以物之性状为线索的运思程式相去甚远。

柳、苏咏物词在结构上所具有的稳固性、均衡感及整饬感，在周邦彦咏物词中已不多见，代之而来的往往是错综复杂、腾挪跳跃的结构。周词的跳跃性正是其以心理流程为线索的创作运思方式的直接反映。《花犯 · 梅花》词就是时空的变化与心理意绪的跳跃互相交错，物与我交流互动。这种跳跃性鲜明地体现在一些关键字句上："照眼"是现在花引我注目，"旧风味"是我之心绪因花而动，"露痕"是花此时的性状，"疑"是我被花勾起的遐思，"去年"情事是"胜赏"、"宴喜"，"今年"情事是"有恨"、"愁悴"，皆因花及人，因人念花，"相将见"、"人正在"是念及后日，"但梦想"是寄望梦境。故黄升认为此词"只咏梅花，而纡徐反复，道尽三年间事"(《唐宋诸贤绝妙词选》卷七)，陈匪石谓"此词胜处，全在有雄浑之笔力，而出以和婉之辞气，傥来偶往，如神龙夭矫，不可捉摸"(《宋词举》)。

第三节　南渡时期咏物词

南渡时期是咏物词的勃兴期，这一阶段时间虽短，但参与创作咏物词的词家却很多，有 110 余人，所存咏物词数量也相当多，达 730 余首。南渡时期是一个充满血泪与战火的时代，咏物词也因此浸染着鲜明的时代色彩，饱含着深刻的现实苦难。这一阶段涌现出的一批象征着南渡士人苦难命运的咏雁词最为引人注目。著名女词人李清照南渡之后、北宋亡国之君宋徽宗被掳之后创作的一些感慨深沉的咏物词也非常值得玩味。总体而言，南渡词人在咏物词艺术技法层面的探求不及苏轼、周邦彦，但借咏物词以抒写人生感慨，则较北宋中后期词有过之而无不及。

一、苦难的象征——南渡词人咏雁词

当金人铁蹄南下之时，大批中原文士纷纷逃离家园，踏上

南奔的漫漫长途。朱敦儒、刘焘创作的几首咏雁词，怵目惊心，使我们深切感受到南逃士人的困窘与凄凉：

旅雁向南飞，风雨群初失。饥渴辛勤两翅垂，独下寒汀立。　　鸥鹭苦难亲，矰缴忧相逼。云海茫茫无处归，谁听哀鸣急。（朱敦儒《卜算子》）

风急霜浓，天低云淡，过来孤雁声切。雁儿且住，略听自家说。你是离群到此，我共那人才相别。松江岸，黄芦影里，天更待飞雪。　　声声肠欲断，和我也、泪珠成血。一江流水，流也呜咽。告你高飞远举，前程事、永没磨折。须知道、飘零聚散，终有见时节。（刘焘《转调满庭芳》）

朱敦儒所咏的是一只失群的孤雁，它的“孤”不是人格个性的孤傲，而是由于疾风暴雨的摧残和矰缴网罟的苦苦相逼所造成的孤凄，是外部世界强加的。此词实际上是作者自我遭际的真实写照。朱敦儒早年生活疏狂放浪，靖康之难的战火将他抛入漂泊流离的难民潮中。洛阳沦陷后，朱敦儒仓皇南逃，于建炎四年（1130）辗转至岭南一带。这首词所描写的大雁在风雨和矰缴的重重摧折之下离群失所，饥渴辛勤，无家可归的苦难遭遇和窘迫境况，正是作者仓皇南徙的痛苦经历和生存状态的真实呈现！刘焘词也咏孤雁，不过作者不是以雁自比，而是与南翔的孤雁展开直接的对话，“我”向孤雁倾诉漂泊流徙的痛苦，同时也向孤雁表白“我”相信与“那人”“终有见时节”的执著信念。

有南渡诸子咏雁词在此，张炎遂不得专美“孤雁”之号。

即使在结束漂泊流离数载之后，他们还时时回想起漂泊流离的苦痛，一次次用词笔吟咏孤飞的大雁：

霜露日凄凉。北雁南翔。惊风吹起不成行。吊影苍波何限恨，日暮天长。　　为尔惜流光。还是重阳。故人何处舣危樯。寄我相思千点泪，直过潇湘。

（赵鼎《浪淘沙·九日会饮分得雁字》）

赵鼎作为“南渡四名臣”之一，因力主抗战而被谪蛮荒，此词作于南渡后的某个重阳节，描绘的是群雁在南翔途中被“惊风”吹散而形影相吊的情景，作者对它们寄予极大的同情。这实际上是对自我痛苦经历的回忆，是南迁后痛定思痛反思。

二、破家亡国的深悲巨痛——李清照、赵佶咏物词

李清照是南渡之际最重要的词人，也是我国文学史上最杰出的女词人，她和广大南渡时期的中原士人一样，饱受漂泊流离之苦，战乱中，更经历了丧夫之痛。于是，漂泊流离之苦，家破国亡之痛以及对于南方水土气候的极度不适应，都渗透于她南渡后的咏物词：

藤床纸帐朝眠起。说不尽、无佳思。沉香断续玉炉寒，伴我情怀如水。笛里三弄，梅心惊破，多少春情意。　　小风疏雨萧萧地。又催下、千行泪。吹箫人去玉楼空，肠断与谁同倚。一枝折得，人间天上，没个人堪寄。(《孤雁儿》)

窗前谁种芭蕉树，阴满中庭。阴满中庭。叶叶心心，舒卷有余情。　　伤心枕上三更雨，点滴淋霪。点滴淋霪。愁损北人，不惯起来听。(《添字丑奴儿》)

前一首咏梅，写词人早起见梅时的特殊情怀。作者与梅花的生命、情怀几乎融合为一，“我”化身于梅中去感受梅“心”，“我”的愁绪也浓浓地融入梅花。下片，则从咏物中跳脱出来，纯乎言情，“一枝折得，人间天上，没个人堪寄”，简直是如泣如诉，长歌当哭了！后一首咏芭蕉。上片写芭蕉之形：词人南来，寄居客舍，睹中庭芭蕉卷束未开的蕉叶，觉芭蕉似含无限愁蹙；

下片写雨打芭蕉所引起的内心波澜：渡江南来，适逢江南多雨，冰凉的雨水敲打着芭蕉，那雨点分明是打在词人的心上，于是千里逃亡的辛酸、离乡背井的苦楚一齐涌上心头。

在靖康之难这场空前的民族悲剧中，有一位身份特殊的词人，他就是宋徽宗。与所有南渡词人不同的是，他在战难中成为金人的俘虏，被押解到遥远的北国。在羁押北行的途中，他创作了一首感慨深沉的咏物词《宴山亭 · 北行见杏花作》：

剪裁冰绡，轻叠数重，淡著胭脂匀注。新样靓妆，艳溢香融，羞杀蕊珠宫女。易得凋零，更多少，无情风雨。愁苦。问院落凄凉，几番春暮。　　凭寄离恨重重，者双燕何曾，会人言语。天遥地远，万水千山，知他故宫何处。怎不思量，除梦里有时曾去。无据。和梦也新来不做。

敏感心性，绝望情怀，于此可见。

词的上片咏杏花，开头数句对杏花进行了细致的描摹，体物颇精。“易得凋零”以下至篇末，均为抒情，由杏花难禁风雨、容易凋零这一物性特征生发开来，抒发亡国的悲哀和自身的愁苦，凄婉动人。杏花成了凄苦情怀的触媒，作品成了现实苦难的载体。

第四节　南宋中后期的咏物词

南宋中期以后，活跃词坛的大致有两派，咏物词也因此呈现出两种不同的风貌。其一是以辛弃疾为代表的辛派词人。这些词人多具有强烈的主体意识和丰富的人生体验，他们的咏物词因而具有深刻丰富的情志内涵。代表作家是辛弃疾，陆游、张孝祥和陈亮等为其羽翼，南宋后期的刘克庄、陈著和宋元易代之际的蒋捷、刘辰翁等是其后劲。其二是以姜夔为代表的典雅派词人。这批词人处世态度不如辛派词人积极，但也有明确的人生追求，主

要追求具有审美意味的艺术化人生。他们具有极高的文学素养和多方面艺术才能，这使得他们的咏物词在艺术性方面臻于极致；同时，他们身处日益衰亡的末世，尤其是易代时期的词人，更经历了改朝换代的腥风血雨和家破国亡的深悲巨痛，因此在咏物词情志内涵方面，虽不如辛派词人激越高昂，却也沉郁哽咽，绝非后人所评价的那样纯粹是字谜，了无意蕴。[1]此派咏物名家最多，姜夔、史达祖、高观国、吴文英以及遗民词人中的周密、张炎、王沂孙等都是其中的佼佼者。特别值得注意的是，宋代咏物词的理论总结，正是由这群词人完成的；遗民词人结社联吟而成的咏物词专集《乐府补题》更对清词的中兴产生了直接的启示作用。

一、托物抒愤，借物言志——辛弃疾、陆游咏物词

辛弃疾乃“词中之龙也”（陈廷焯《白雨斋词话》卷一）。咏物并非他的兴趣所在，但作为极富创造力的词人，辛弃疾的咏物词也极为可观，独树一帜。

稼轩咏物词较之北宋的苏轼、周邦彦及南渡词人，在情志内涵方面又有新的拓展。他并非单纯地用审美的眼光观照吟咏的对象，而是带有较强的“功利性”。这种功利性不是简单地注目于物之所用，而是将强烈的情感意志投射于外在对象，使“物”为“我”所用，“我”藉咏物以抒写胸中的愤懑。试看他的《贺新郎 · 听琵琶》：

[1] 吴文英咏物词颇难读，近人胡适、刘大杰等均极诋吴文英咏物词，如胡适讥评梦窗《琐窗寒 · 玉兰》云：“一大串的套语与古典堆砌起来，中间又没有什么诗的情绪或诗的意境作个纲领，我们只见他时而说人，时而说花；一会儿说蛮腥和吴苑，一会儿又在咸阳送客了。”（《词选》，河北人民出版社 1999 年版，第 297 页）刘大杰讥评梦窗咏物词云：“吴文英的咏物词，大半都是词谜。”（《中国文学发展史》，上海古籍出版社 1982 年版，第 654 页）然梦窗咏物词感事抒怀、下字运意均极有特色，胡适、刘大杰等人仅就梦窗词的字面作出这样的评判，不太公允。

凤尾龙香拨。自开元、霓裳曲罢，几番风月。最苦浔阳江头客，画舸亭亭待发。记出塞、黄云堆雪。马上离愁三万里，望昭阳、宫殿孤鸿没。弦解语，恨难说。辽阳驿使音信绝。琐窗寒、轻拢慢捻，泪珠盈睫。推手含情还却手，一抹凉州哀彻。千古事、云飞烟灭。贺老定场无消息，想沉香亭北繁华歇。弹到此，为呜咽。

此词是辛弃疾被迫退居带湖时所作，吟咏的是乐器琵琶。与其《贺新郎·别茂嘉十二弟》一样，“尽集许多怨事，全与李太白《拟恨赋》手段相似”（杨慎《词品》卷四）。首句着题，“自开元”两句，借与琵琶相关的历史将兴亡之感融入。“最苦”二句，用白居易秋晚“浔阳江头夜送客”事，关合自己“心头之恨”。“记出塞”四句，清人周济说是“言谪逐正人，以致乱离”（《宋四家词选》），虽索解过深，但词人心中之恨，正藉昭君出塞、士卒远戍辽阳、闺人“泪珠盈睫”等恨事发之。结尾四句哀痛欲绝，令人心生悲哀绝望之感。这种悲哀绝望，正是作者被迫赋闲山居、英雄无用武之地的主体意识的投射。

这种绝望感还可由词中一些表示决绝的语汇见出，如“最苦”、“恨难说”、“音尘绝”、“哀彻”、“云飞烟灭”、“无消息”、“繁华歇”诸词句，从中看不到半点希望之光，悲哀绝望至极也。

他的另一首咏物奇作《归朝欢·题晋臣积翠岩》更是寄慨深沉，旷古无匹：

此词当与韩吏部（愈）《石鼓歌》参看。弃置虺颓，寒士不遇，大才难用，韩诗辛词用心并在此。

我笑共工缘底怒。触断峨峨天一柱。补天又笑女娲忙，却将此石投闲处。野烟荒草路。先生拄杖来看汝。倚苍苔，摩挲试问，千古几风雨。　长被儿童敲火苦。时有牛羊磨角去。霍然千丈翠岩屏，锵然一滴甘泉乳。结亭三四五。会相暖热携歌舞。细思量，古来寒士，不遇有时遇。

积翠岩是江西铅山境内的一座山岩，景致颇佳。常人咏此类题材，一般是重点放在对山岩风景的表现上。稼轩则从大处着眼，讲述积翠岩的来历及遭遇，藉此与自己的人生经历相比照，从而抒发自己郁结于心的傲兀不平之气。首二句写积翠岩巍峨之状，

仿佛是传说中共工发怒时所撞断的天柱；次二句言积翠岩来历，认为它是女娲补天时剩余不用的一块顽石。此系作者猜测之辞，却寄寓着无穷感愤。“却将此石投闲处”为词眼，借此山之被女娲所弃来揭橥词人被迫投闲的痛苦和愤懑。末句将被抛置于“野草荒烟路”的积翠岩与被迫投闲于山野的英雄词人自我直接等同，大有“同是天涯沦落人”的同病相怜之慨。

与辛弃疾同时而略早的陆游，咏物词也颇具负盛誉，其《卜算子 · 咏梅》就是宋人咏物词中的精品：

> 驿外断桥边，寂寞开无主。已是黄昏独自愁，更著风和雨。　　无意苦争春，一任群芳妒。零落成泥碾作尘，只有香如故。

赞赏梅花的高洁品性是宋人咏梅的常见主题，此词精妙处在于把梅花置于具体的情境之中，摹写梅花开放的情态，猜度梅花的心理，从而使作品呈现出更加丰富的意蕴内涵。梅花开放之处残败破落，处境孤独，还要遭受风雨的摧折。但高傲、孤洁的梅花即使“零落成泥碾作尘”，也不改其坚贞的禀性。词中梅花的遭际寓示着作者的生存状况，梅花的形象实际上是作者高洁品性的外化，因此梅花已经超越了她自身而具有了鲜明的象征意味，成为作者品格个性的载体。丰富的意蕴和鲜明的象征正是人们格外欣赏此词的原因。

二、清空骚雅，托意深婉——姜夔咏物词

姜夔的咏物词在南宋就享有盛誉。张炎《词源》说：“词之赋梅，惟姜白石《暗香》、《疏影》二曲，前无古人，后无来者，自立新意，真为绝唱。”白石《暗香》、《疏影》、《齐天乐》等“皆全章精粹，所咏了然在目，且不留滞于物”。张炎对于白石词的推崇，可谓无以复加，其中又尤其推许白石咏物词。姜夔咏物词究竟是否如张炎所云“清空骚雅”、“自立新

意”、“全章精粹，所咏了然在目，且不留滞于物”呢？我们不妨以他的三篇咏物词为例加以分析。

> 庾郎先自吟愁赋。凄凄更闻私语。露湿铜铺，苔浸石井，都是曾听伊处。哀音似诉。正思妇无眠，起寻机杼。曲曲屏山，夜凉独自甚情绪。　西窗又吹暗雨。为谁频断续，相和砧杵。候馆迎秋，离宫吊月，别有伤心无数。豳诗漫与。笑篱落呼灯，世间儿女。写入琴丝，一声声更苦。(《齐天乐》)

词有小序云：“丙辰岁，与张功父会饮张达可之堂，闻屋壁间蟋蟀有声，功父约予同赋，以授歌者；功父词先成，辞甚美；予徘徊茉莉花间，仰见秋月，顿起幽思，寻亦得此。”此词本属宴饮之间拈题同赋，带有很强的应酬性。论才思，姜夔并不亚于张镃，但姜夔无意与张镃一争高下，张镃词已先成，而姜夔却依然“徘徊茉莉花间”，直至“顿起幽思”，方始着笔。这表明姜夔的创作态度极为严谨，若无真切动人的思致，不肯浪下词笔。正是这种有感而发、有为而作的创作态度，使这首咏蟋蟀的作品带上了浓厚的感情色彩，词的下片所抒写的纯乎是由蟋蟀嘶鸣所勾起的故国黍离之感。

意在笔先，酝酿深至，此其所以为冠绝也。周济云：“词非寄托不入，专寄托不出。”白石咏物词可谓能入能出。

再看他的另两篇名作：

> 旧时月色。算几番照我，梅边吹笛。唤起玉人，不管清寒与攀摘。何逊而今渐老，都忘却、春风词笔。但怪得、竹外疏花，香冷入瑶席。　江国。正寂寂。叹寄与路遥，夜雪初积。翠尊易泣。红萼无言耿相忆。长记曾携手处，千树压、西湖寒碧。又片片、吹尽也，几时见得。(《暗香》)

> 苔枝缀玉。有翠禽小小，枝上同宿。客里相逢，篱角黄昏，无言自倚修竹。昭君不惯胡沙远，但暗忆、

江南江北。想环佩、月夜归来，化作此花幽独。　　犹记深宫旧事，那人正睡里，飞近蛾绿。莫似春风，不管盈盈，早与安排金屋。还教一片随波去，又却怨、玉龙哀曲。等恁时、重觅幽香，已入小窗横幅。(《疏影》)

这两首咏梅杰作是姜夔的自度曲，调名截取宋初隐士林逋咏梅名句“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”而来。此二词有小序云：“辛亥之冬，余载雪诣石湖。止既月，授简索句，且征新声，作此两曲。石湖把玩不已，使工伎隶习之，音节谐婉，乃名之曰《暗香》、《疏影》。”从序来看，似乎这两首词最精妙之处在于“音节谐婉”，但是，我们在阅读后，分明感受到词中蕴蓄着某种深切可感的情愫。先看《暗香》。首三句，追忆往昔之月下梅边吹笛，不正面咏梅，但暗切所咏之物。次二句，写玉人摘梅，“唤起”二字，将笛声与摘梅、吹笛之人与摘梅之玉人勾连起来，脉络清晰。“何逊”两句，由追忆之境陡转今情，感叹自己精力、才力的衰颓。“但怪得”两句，写梅花的疏影、暗香悄然映入眼帘，沁人心脾，将词人从郁闷的心境中振起。下片前四句，反用陆凯折梅寄远之典，路遥、雪积，故欲折梅寄远而不可得。“翠尊”两句，承上申说相思之苦，因不得寄，故对翠尊红萼而伤心。“长记”以下四句，追忆昔日之携手同游，感叹今日之梅花空落，将相思之怀推向极致。全词将咏梅、相思以及今昔盛衰之感打成一片，浑然一体。再看《疏影》。与《暗香》之较多借咏梅写相思及抒发今昔盛衰之感相比，《疏影》完全超越一己之情，提升到家国之旧愁新恨的层面。唐圭璋《唐宋词简释》云：

　　此首咏梅，寄托亦深。起写梅花之貌，次写梅花之神。……“昭君”两句，用王建咏梅诗意，抒寄怀二帝之情。“想佩环”两句，用杜诗意，拍到梅花，更见想望二帝之切，此玉田所谓“用事不为事所使”也。换头，用寿阳公主事，以喻昔时太平沉酣之状。“莫似”三句，申护花之情，即以申爱君之情。“还教”两句，

言空劳爱护，终于随波漂流，但闻笛里梅花，吹出千里关山之怨来，又令人抱恨无限。“等恁时”两句，用崔橹诗，言幽香难觅，惟余幻影在横幅之上，语更沉痛。篇中虽隶事，然运气空灵，笔墨飞舞。下片虚字，如“犹记”、“莫似”、“早与”、“还教”、“又却怨”、“等恁时”、“已入”之类，皆能曲折传神。

总之，词境清空，词情骚怨，词意雅正，正是这两首咏梅佳作的惊艳之处。

三、白描入圣，体物精微——史达祖咏物词

南宋中后期，除姜夔外，史达祖、吴文英等也以擅长创作咏物词著称。

史达祖与姜夔同时而稍后，他精于体物，创作了很多高质量的咏物词，其中《双双燕 · 咏燕》、《绮罗香 · 咏春雨》、《东风第一枝 · 咏春雪》三首，在历代词选中备受青睐，屡屡入选，成为咏物词史上最负盛名的佳作。下面试以其中的两首为例，对史达祖咏物词进行分析。

过春社了，度帘幕中间，去年尘冷。差池欲住，试入旧巢相并。还相雕梁藻井。又软语商量不定。飘然快拂花梢，翠尾分开红影。　　芳径。芹泥雨润。爱贴地争飞，竞夸轻俊。红楼归晚，看足柳昏花暝。应自栖香正稳，便忘了、天涯芳信。愁损翠黛双蛾，日日画阑独凭。(《双双燕 · 咏燕》)

做冷欺花，将烟困柳，千里偷催春暮。尽日冥迷，愁里欲飞还住。惊粉重、蝶宿西园，喜泥润、燕归南浦。最妨它、佳约风流，钿车不到杜陵路。　　沉沉江上望极，还被春潮晚急，难寻官渡。隐约遥峰，和泪

谢娘眉妩。临断岸、新绿生时，是落红、带愁流处。记当日、门掩梨花，剪灯深夜语。(《绮罗春 · 咏春雨》)

这两首词皆是拈题赋物。从情志内涵看，作者似无意借咏物以寄寓主体特殊的情感体验，因而也谈不上有什么深刻的寄托。[1]它们之所以能成为千古传诵的名篇，乃在其技法之圆融与体物之精微。

第一首词咏燕，纯以白描取胜，《古今词统》称其"不写形而写神，不取事而取意，白描妙手"，洵为确论。此词按自然顺序展开，先从时序写起，以"过春社了"四字起笔，甚为突兀，以一"度"字相接，落实到"燕"，以下据春燕之戏逐春风揣度其心理情态，摹画入神，尽态极妍。"差池欲住"两句，据春燕飞逐之状，猜测双燕"试入旧巢相并"之情，"欲"、"试"俱测度之词，与下面的"又软语、商量不定"恰相映衬，炼字之工，照映之妙，非常人所及。"飘然快拂花梢，翠尾分开红影"，以俊快语、秾丽语勾画春燕欢快灵动的情态，刻画极精。"芳径"以下数句，如特写镜头，捕捉双燕雨后衔泥筑巢而"贴地争飞"的一刹那，写出其"轻俊"可爱之姿。开篇至此，无一字不刻画，又无一字不天然。以下写物兼言情，"红楼"二字，隐隐逗出一位闺中思妇，"归晚"、"看足"是写燕子日暮归巢，亦隐含思妇盼情人归家之心切而于画阑前苦苦凝望之情事，即结句"愁损玉人，日日画阑独凭"之意；"应自"两句，表面上是写双燕归巢后得意忘形之态，却可见出闺妇之妒意。至此，双燕之题面已足，自然逗出结句。

《绮罗香》从表现手法上看，似乎受到周邦彦《大酺 · 春雨》的影响。史达祖不是对春雨作正面描摹，而是从侧面层层烘托，层层渲染，即用禁体物的表现手法进行创作，因而实为词中禁体。开篇二句，本写春雨之清寒与春雨之细微，却借

词中禁体，以清真、白石、梅溪三家为最擅长，亦诗中"白战体"之属。

[1] 邓廷桢、陈匪石等认为《双双燕 · 咏燕》有隐曲而深刻的寄托，似乎有些求之过深。参邓廷桢《双砚斋词话》"史邦卿词"条，唐圭璋《词话丛编》中华书局1986年版，第2531页；陈匪石《宋词举》金陵书画社1983年版，第48页。

花、柳之态传达（春雨中的花儿如受欺侮，垂柳如被困住；欺花者，春雨清寒，困柳者，春雨蒙蒙，如烟似雾）。“千里偷催春暮”，言不知不觉中，迷濛的春雨让春光流逝，转眼到了暮春时节，写春雨持续之久，同时流露出惆怅情绪。“尽日冥迷”，以春日之黯淡，写霪雨之霏霏，“愁里欲飞还住”，写春雨之时断时续，“飞”字与周词“飞雨时鸣高屋”不同，乃状随风飘洒之细雨，非疾猛之霖雨，故配一“愁”字，让人想起少游“无边丝雨细如愁”之句。“惊粉重”两句，言粉蝶著雨，翅重难飞，南浦芹泥雨润，燕衔而归，明写蝶、燕，实写春雨。“最妨”数句，与周邦彦词“行人归意速，最先念、流潦妨车毂”同一机杼。下片“沉沉”数句，写雨后江潮涨没官渡。“隐约”两句，雨后远山如黛，藉江、山景致切雨。“临断岸、新绿生时，是落红、带愁流去”，与周词“红糁铺地，门外荆桃如菽”用意正同，皆借“新绿”、“落红”反衬春雨。此词注重字句锤炼，丽情密藻，较周邦彦《大酺·春雨》有过之而无不及。

四、用笔幽邃，构思奇幻——吴文英咏物词

吴文英是南宋后期最杰出的雅派词人，也是宋代最富有创造力和艺术个性的词人之一。其词构思奇幻，铸语险丽，乍睹之雕绘满眼，如残圭断璧；深味之则灵气往来，超逸沉博。吴文英存词341首，其中咏物词多达70余首，是宋代创作咏物词最多的词家之一。他的咏物词，时常结合自己的情感经历，用比喻和象征等多种手法，表达缠绵痛楚的思恋之情。试看《琐窗寒·玉兰》：

梦窗咏物词之幻，在于将所遇之物幻化成现实生活中曾经遭际的某个具体人物形象。

绀缕堆云，清腮润玉，氾人初见。蛮腥未洗，海客一怀凄惋。渺征槎、去乘阆风，占香上国幽心展。遗芳掩色，真姿凝淡，返魂骚畹。　一盼。千金换。又笑伴鸱夷，共归吴苑。离烟恨水，梦杳南天秋晚。比来时、瘦肌更销，冷熏沁骨悲乡远。最伤情、

送客咸阳，佩结西风怨。

此词题目是咏玉兰，但作品的内容实具有强烈的抒情色彩和明显的叙事性质。首三句用拟人手法，将玉兰比拟成“汜人”。“汜人”典出唐沈亚之《湘中怨解》，讲述的是一个凄怨的爱情故事：太学生郑生于洛桥巧遇神女汜人，与之相爱多年，后因汜人谪期已满，不得不分离。“汜人初见”从字面上可理解为，作者面对玉兰，仿佛当年郑生于洛桥初逢美艳多情的汜人。如果沿着这样的思路，作者心中应该充满无比欣羡之情。然而，接下两句所抒之情却是“一怀凄惋”，作者面对玉兰，生发的竟然不是欣羡，而是凄怨悲凉。这种出乎常理的情感反应意味着什么呢？意味着作者在心理上对郑生与汜人爱情故事的悲剧结局而不是浪漫开端有着共鸣。也就是说，“汜人初见”所隐含的郑生与汜人的爱情悲剧，很可能寄寓着作者现实生活中的某种类似经历。吴文英在苏州仓台任幕职期间（1232—1243），曾纳一姬，并有子女。后来因故分手，持续十余年的爱情以分离告终。[1]吴文英与苏州去姬的十载情绝，与郑生汜人之间仙凡两隔的爱情悲剧，颇为近似。杨铁夫解云：“此以玉兰喻姬，故起即用绀缕、清腮等字掩映，仍恐未醒，更用汜人点睛，初见钟情则当时事实也。……海客，自谓，凄婉，承初见来。”以下所咏之玉兰，处处映现此情此事，以及作者对去姬的追想。词以人喻花，用的是拟人化的表现手法，但细细寻绎，作者真正要表达的乃是对去姬的怀念。

吴文英咏物词的另一特点，是构思奇特，如《花犯 · 郭希道送水仙索赋》：

小娉婷，清铅素靥，蜂黄暗偷晕。翠翘攲鬓。昨夜冷中庭，月下相认。睡浓更苦凄风紧。惊回心未

[1] 杨铁夫《梦窗词全集笺释》，无锡民生印书馆，1936年版；夏承焘《唐宋词人年谱 · 吴梦窗系年》，上海古籍出版社1979年版。

稳。送晓色，一壶葱茜，才知花梦准。　　湘娥化作此幽芳，凌波路，古岸云沙遗恨。临砌影，寒香乱，冻梅藏韵。熏炉畔、旋移傍枕。还又见、玉人垂绀鬓。料唤赏、清华池馆，台杯须满引。

上片“小娉婷”至“月下相认”，将水仙比拟成月下仙子，自属常格，读至“送晓色”三句，方知前面所描绘的全属梦境。下片写摆在面前的水仙花。设想水仙乃湘娥所化，凌波微步，且穿越古岸云沙，方至面前，极奇。“临砌影”三句，以梅之未发衬水仙盛开；“熏炉畔”二句，仍将水仙幻化成绰约女子。“料唤赏”二句，切题中“郭希道”三字，从对面落笔，设想郭希道正在清华池馆对花酌酒。此词的运思程序是：梦花（梦中先见花仙）—花到（醒来见到郭希道送来的水仙）—送花（水仙花历经几多山水方始送到）—花韵（眼前的水仙花绰约窈窕）—赏花（郭希道或许也在自家池馆对花酌酒）。如此构思，可谓回环往复，写足题面。

另一首咏物杰作《宴清都 · 连理海棠》，更是运典奇幻，波诡云谲：

绣幄鸳鸯柱。红情密，腻云低护秦树。芳根兼倚，花梢钿合，锦屏人妒。东风睡足交枝，正梦枕、瑶钗燕股。障滟蜡、满照欢丛，嫠蟾冷落羞度。　　人间万感幽单，华清惯浴，春盎风露。连鬟并暖，同心共结，向承恩处。凭谁为歌长恨，暗殿锁、秋灯夜语。叙旧期、不负春盟，红朝翠暮。

“人间”句为全篇精魂所在。

上片运用的典故，如“绣幄”、“秦树”之典、唐玄宗沉香亭赏牡丹时赞美杨贵妃为“海棠花未睡足”之典，常人皆易措手，唯“花梢钿合”暗切《长恨歌》，为下片张本。下片则完全抛开题面，演绎唐玄宗、杨贵妃的爱情故事，超出常人想象。对此杨铁夫笺云：“换头处忽然飏开，掷笔天外，以古文提笔纵笔融入

词中，真神来之笔，以断续零碎视梦窗，真不知梦窗者。下片以贵妃为骨子，以海棠为面目，植义于太白《清平调》，取材于乐天《长恨歌》。”（《梦窗词全集笺释》卷一）陈洵《海绡说词》评云：“此词寄托高远，其用事运意，奇幻空灵……只运化一篇《长恨歌》，乃放出如许异采，见事多，识理透故也。”

五、遗民心曲，尽见于斯——遗民词人咏物词

宋亡前后，词坛上活跃着一批遗民词人。他们具有强烈的民族意识和遗民情绪，坚持操守，义不仕元。创作上，基本沿续宋亡之前的发展路径，一部分词人承续辛派词风，所作慷慨悲凉，是为辛派后劲，代表人物有蒋捷、刘辰翁、文天祥、邓剡等人；一部分词人亡国前即与吴文英等典雅派词人声气相通，亡国后对现实的关切程度虽有所加强，但总体上的词学取向并没有发生质的转变，他们时时结社联吟，同题共赋，互相切磋词艺，在词学理论方面亦有较大建树，代表人物是周密、张炎、王沂孙等。此期词坛还出现了新的创作动向，即注重不同词风的融合，如蒋捷等人既能创作慷慨悲壮的豪放之作，亦能写出情辞兼胜的典雅之篇。至于咏物词的创作，则主要集中在典雅派词人。试看下面两首词：

渐新痕悬柳，淡彩穿花，依约破初暝。便有团圆意，深深拜，相逢谁在香径。画眉未稳，料素娥、犹带离恨。最堪爱、一曲银钩小，宝帘挂秋冷。　千古盈亏休问。叹漫磨玉斧，难补金镜。太液池犹在，凄凉处，何人重赋清景。故山夜永。试待他、窥户端正。看云外山河，还老尽，桂花影。（王沂孙《眉妩·新月》）

楚江空晚。怅离群万里，恍然惊散。自顾影、欲下寒塘，正沙净草枯，水平天远。写书不成，只寄得、相思一点。料因循误了，残毡拥雪，故人心眼。　谁怜旅愁荏苒。谩长门夜悄，锦筝弹怨。想伴侣、犹宿芦花，也曾

念春前，去程应转。暮雨相呼，怕蓦地、玉关重见。未羞他、双燕归来，画帘半卷。（张炎《解连环 · 孤雁》）

第一首咏新月。上片以体物为主，“渐新痕”三句，为目之所见；“便有团圆意”三句，虚想月之有情，并顺势转写人间月下之约，合咏物“亦须略用些意思”之旨；“画眉”句，以女子之画眉喻新月之状，“未稳”故见其为“新”，“料素娥，犹带离恨”，从月宫嫦娥着想，补足“未稳”句意；歇拍处再强化新月形象，至此题面之刻画基本完足。下片作宕开之笔，极意抒怀，“千古盈亏休问”是写月，亦叹人世之兴替无常，含无限感怆；“叹慢磨玉斧，难补金镜”，以月缺难补喻国破家亡、金瓯永缺。金镜难补，复国无望，感慨之深，可谓痛心疾首。以下就此情绪进一步落实到现实境况，“太液池”三句，写冷月照映下的寂寥荒残之深宫，不复有君臣吟赏之盛；“故山夜永”，牵合到对家乡的怀念；“看云外山河”三句，就月而言，是明月不关人间事，依然故我之意，就现实而言，则是山河改姓，家非旧家，国非故国之意。

千钧笔力，吐出万古悲凉。

第二首咏孤雁，作品全从“孤”字着笔，与吴文英《宴清都 · 连理海棠》之全从“连理”二字着笔同一机杼。不过吴词之咏“连理海棠”，是从海棠之“连理”反观自身失去爱姬之后的孤寂；张炎则以雁之孤正面突显自身之孤独。前六句正写题面，“离群”是果、“惊散”是因，“顾影”即无与为伴顾影自怜，着力刻画一“孤”字。“写书不成”以下至歇拍，借雁足传书的典故，落实到“雁”，而“相思一点”亦暗示“雁”之“孤”。下片用一疑问句转折，是人是雁，难以强为分别。“旅愁荏苒”既可指人又可指雁。“长门夜悄”二句指雁声之悲，但又似别有所指。“想伴侣、犹宿芦花”，明指雁孤栖于芦苇丛，暗寓作者本人在宋亡后无家可归、漂泊流离的苦况。“也曾念”二句，写雁随节候迁徙的习性，亦似别有所指（词人于宋亡之后曾被征召至元都写经，此“去程应转”或即指此）。“暮雨”两句，幻想被惊散的孤雁有朝一日会重新聚首，而设想重逢之地在“玉关”，则别有深意。张炎祖籍西秦，离玉门关为近，“玉关”因之也可视为他对故园的代

称，而所谓“玉关重见”，不妨理解为词人期待与失散的家人在故园相会。最后两句写双燕，反衬孤雁之凄凉，而着以“未羞他”三字，则体现出词人对于自己之孤独自守的认同感。全词以孤雁与自比，孤雁实际是作者飘零身世的象征。

蒋捷咏物词，也有上乘之作，如《解连环 · 岳园牡丹》：[1]

> 妒花风恶。吹青阴涨却，乱红池阁。驻媚景、别有仙葩，遍琼甃小台，翠油疏箔。旧日天香、记曾绕玉奴弦索。自长安路远，腻紫肥黄，但谱东洛。天汉霁虹似昨。听鹃声度月，春又寥寞。散艳魄、飞入江南，转湖渺山茫，梦境难托。万叠花愁，正困倚、钩阑斜角。待携尊、醉歌醉舞，劝花自落。

首三句言晚春节物，暮春三月，红肥绿瘦，群花凋谢；“驻媚景”三句承上句意而切入本题，谓唯有牡丹在此群花凋零时妖艳地绽放；以下转入咏史。“旧日天香”两句，遥想当年唐明皇与杨贵妃在沉香亭赏牡丹的盛事，实即对汉唐盛世的无限追念；“自长安路远”，谓唐王朝衰亡之后，西北一带为胡人所侵扰，长安成了遥远的边疆；“腻紫肥黄，但谱东洛”，写北宋东都牡丹之盛，而着一“但”字，见出宋朝只能暂保中原无力恢复西北边地之意；“散艳魄，飞入江南”者，中原沦陷，宋室南迁，偏安江南之谓也；“转湖渺山茫，梦境难托”者，江南亦蒙胡尘，昔日繁华旧梦已失却任何依赖，一切已灰飞烟灭矣！如此看来，则这首短短百余字的牡丹词，竟寄寓着一个民族一步步遭侵凌一步步走向灭亡的惨痛历史！蒋捷生逢易代，亲眼目睹了国家的灭亡，这首牡丹词具有总结前朝、反思历史的意义。

牡丹不愧为花“王”，有无限的荣耀，有也无尽的担当！

[1] 与蒋捷同时的董嗣杲《庐山集》中有五首作品咏及岳园。诗中所咏之岳园，即岳王庙。因此，蒋捷此词题中“岳园”很可能即杭州西湖的岳王庙。

第五节 咏物词创作理论的总结与提升

咏物词至宋末而臻于极盛，咏物词创作理论在这一时期也得到了及时的总结。张炎的《词源》和沈义父的《乐府指迷》便围绕咏物词的创作做了比较系统的理论思考和提炼。《词源》系统论述词学基本理论，其中“咏物”一则，论咏物词创作方法和审美理想，极为经典。全书用例53首（次），而咏物词占23首（次）。《乐府指迷》以总结词的创作理论为主，直接论及咏物词创作的有4条。

一、张炎的审美论

张炎的咏物词理论，主要见于《词源》的下列两段：

> 诗难于咏物，词为尤难。体认稍真，则拘而不畅，模写差远，则晦而不明。要须收纵联密，用事合题，一段意思，全在结句，斯为绝妙。如史邦卿《东风第一枝·咏春雪》云（略），《绮罗香·咏春雨》云（略），《双双燕·咏燕》云（略），白石《暗香》、《疏影》咏梅云（略），《齐天乐》赋促织云（略）。此皆全章精粹，所咏了然在目，且不滞于物。至如刘改之《沁园春·咏指甲》、又《咏小脚》，二词亦自工丽，但不可与前作同日语耳。

> 诗之赋梅，惟和靖一联而已。世非无诗，不能与之齐驱耳。词之赋梅，惟白石《暗香》《疏影》二曲，前无古人，后无来者，自立新意，真为绝唱。太白云：“眼前有景道不得，崔颢题诗在上头。”诚哉是言也。

第一段通论咏物，阐述了咏物词的审美理想。在张炎看来，

史达祖的咏物名篇《东风第一枝》、《绮罗香》、《双双燕》和姜夔的咏物名篇《暗香》、《疏影》、《齐天乐》是宋代最杰出的咏物词，它们都具有相似的特征："全章精粹，所咏了然在目，且不滞于物。"其实，姜词意在抒情，对梅花并不作精细入微的刻画，与史词并不相同。因此，张炎论咏物词先列史达祖的三篇名作，再列举他最推崇的姜夔《暗香》、《疏影》，似有不忍割爱之意。也就是说，就咏物词言，史达祖的三篇名作才是最优秀的咏物词，真正代表张炎对于咏物词的审美理想。至于张炎本人的咏物词创作与其理论主张之间存在着一定的矛盾，另当别论。

这段文字的另一个重点，是强调咏物词创作之"难"，并提出创作的要求和技巧。张炎认为，咏物词比咏物诗更难写好，既不能拘泥于对象物，又不能将对象物描绘得离原貌太远。若"钻貌草木之中"，"巧言切状，如印之印泥"，则缺乏鲜活的精神；若摹写得"不似"，又与咏物词的宗旨相去太远。如何才能克服"拘而不畅"和"晦而不明"的弊端？张炎提出了创作咏物词的基本要求。第一，要"收纵联密"，即在咏物的过程中，既要放得开又要收得拢，要处处与所咏对象相勾连，不能完全脱离题面。第二，要用事合题。运用典故是咏物词的基本技法，但典故的运用必须以"合题"为前提，也就是必须与所咏对象有关系，或者建立起关系。咏物用典的典范，张炎标举了姜夔的《疏影》。《词源》"用事"条云：

> 词用事最难，要体认着题，融化不涩。……白石《疏影》云："犹记深宫旧事，那人正睡里，飞近蛾绿。"用寿阳事。又云："昭君不惯胡沙远，但暗忆江南江北。想佩环月夜归来，化作此花幽独。"用少陵诗。此皆用事，不为事所使。

所谓"体认着题"，也就是要"合题"，不能与所咏之物没有关系。所谓"融化不涩"，就是将所用之典用得巧妙，浑化无痕，而不是生吞活剥。所谓用事"不为事所使"，则是从典故中引出与题面相切合之处，使典故与词情词意相契合，而不是拘泥于

典故本身的意义，不能使所用之典与所咏之物、所抒之情格格不入。第三，结句见义。咏物词自以咏物为主，但若拘泥于体物，没有主体的情志，则流于摹影绘形，索然寡味。若通篇赋情，又不合咏物体例，最好的方式就是在词的结句将主体的情意婉转托出，这样既能充分体物，又能使作品含蓄隽永，余味深长。从这些要求来看，史达祖的三篇名作无疑做得最好，在充分体物的基础上，于结句点明情意，令人回味无穷。

第二段专论咏梅。张炎认为姜夔《暗香》、《疏影》是最优秀的咏梅之作，主要原因是"自立新意"。不妨再看张炎的另一则词论：

> 词以意趣为主，要不蹈袭前人语意，如……姜白石《暗香》赋梅云（词略），《疏影》云（词略），此数语皆清空中有意趣，无笔力者未易到。

"不蹈袭前人语意"，也就是"自立新意"；"清空中有意趣，无笔力者未易到"，也就是"前无古人，后无来者"之意。总之，姜夔《暗香》、《疏影》独擅胜场的主要原因在于"立意"（意趣）。

二、沈义父的技法论

沈义父《乐府指迷》中的咏物词理论主要有四条：

> 咏物，须时时提调，觉不可晓，须用一两件事印证方可。如清真咏梨花《水龙吟》，第三、第四句，引用"樊川"、"灵关"事。又"深闭门"及"一枝带雨"事。觉后段太宽，又用"玉容"事，方表得梨花。若全篇只说花之白，则凡是白花皆可用，如何见得是梨花。

> 炼字下语，最是紧要，如说桃，不可直说破桃，须用"红雨"、"刘郎"等字。如咏柳，不可直说破柳，须用"章台"、"灞岸"等字。又咏书，如曰"银钩空满"，便

是书字了，不必更说书字。“玉箸双垂”，便是泪了，不必更说泪。如“绿云缭绕”，隐然髻发，“困便湘竹”，分明是簟。正不必分晓，如教初学小儿，说破这是甚物事，方见妙处。往往浅学俗流，多不晓此妙用，指为不分晓，乃欲直捷说破，却是赚人与耍曲矣。如说情，不可太露。

作词与诗不同，纵是花卉之类，亦须略用些情意，或要入闺房之意。然多流淫艳之语，当自斟酌。如只直咏花卉，而不着些艳语，又不似词家体例，所以为难。

咏物词，最忌说出题字，如清真梨花及柳，何曾说出一个梨、柳字。梅川不免犯此戒，如《月上海棠》咏月出，两个月字，便觉浅露。他如周草窗诸人，多有此病，宜戒之。

沈义父论咏物，主要停留在技法层面，具体包括用事、用代字、略用些情意、不说出题字。这些技法的总结，有些过于死板，对于有比较丰富创作经验的词人来说纯属多余，但对于初学者，却有指导意义。至于不露题字一条，前人论林逋《点绛唇》草词时早已论及，且露不露题字并不影响作品的艺术性。与张炎咏物词理论相比，沈义父的理论自然相形见绌了。

张炎立足词学、词史而兼及作法，沈义父执拘于技法层面，二者不可同日而语。

思考题：

1. 举例说明苏轼、周邦彦咏物词观物方式的异同。
2. 以《暗香》、《疏影》为例说明姜夔咏物词清空骚雅、寄托深永的艺术特征。
3. 史达祖因创作《双双燕》咏燕而被誉为“白描妙手”，试分析这首词的表现手法，并思考其观物方式和审美理想。
4. 吴文英咏物词曾遭胡适、胡云翼、刘大杰等前辈学者讥评，你是否同意他们的观点？说明理由。
5. 分析遗民词人咏物词的情感基调和表现特征。

第九章　怀古咏史

怀古和咏史是中国古典诗歌中常见的两种类型或主题，但怀古、咏史二者的异同，所见不一。有主张怀古属于咏史的，如沈祖棻认为："我国古典诗歌中有所谓览古或怀古的作品，就其题目而论，虽属地理范围，但既是古迹，必然具有历史意义，所以它们在实质上是一种咏史诗。"[1]也有主张两者应有所区分的，如施蛰存认为："咏史诗是有感于某一历史事实，怀古诗是有感于某一历史遗迹。但历史事实或历史遗迹如果在诗中不占主要地位，只是用作比喻，那就是咏怀诗了。"[2]怀古与咏史，本不必强分，也不必强合，两种观点都有其道理，但后一说似乎更为通脱一些。从历代文人的创作实践来看，怀古之作和咏史之作，的确各有侧重。咏史诗起源甚早，东汉班固有《咏史》"三王德弥薄"一篇，记叙了汉文帝时女子缇萦替父雪罪的故事，基本上就史实铺衍，只是在结尾有两句感叹："百男何愦愦，不如一缇萦。"西晋诗人左思则有《咏史》八首，往往托古讽今、借古人古

❶ 沈祖棻《唐人七绝诗浅释》，上海古籍出版社 1981 年版，第 177 页。

❷ 施蛰存《唐诗百话》，上海古籍出版社 1987 年版，第 239 页。

咏史与怀古之异：咏史重人事，怀古重古迹。

事以抒发自己的怀抱与不平之气，名为咏史，实为咏怀。后来许多咏史诗虽不以“咏史”二字为题，但实际上也都是咏史之作，如颜延之《秋胡行》、陈子昂《感遇诗》中的几首等。大略而言，咏史诗的传统是侧重于历史事件与人物，或客观赋写、以诗叙史；或评论史实、作翻案文章；或借古喻今、鉴往知来等。而怀古则正如元初方回所说：“怀古者，见古迹，思古人。其事无他，兴亡贤愚而已。”（《瀛奎律髓》卷三）怀古诗到唐代才蔚然大观，如李白《夜泊牛渚怀古》、杜甫《咏怀古迹》以及刘禹锡《金陵怀古》、《金陵五题》等，都是唐诗中的怀古名篇。从这些诗歌来看，怀古诗的传统是侧重于古迹，往往与登临相关联，故多由写景转入抒怀或感慨。

唐宋时期的怀古词与咏史词就是直接承继着怀古诗与咏史诗的传统的，下面就让我们一起进入唐宋词人悠远的历史情怀中去徜徉吧。

第一节　唐宋怀古咏史词的流变

怀古咏史，本是诗人惯技，怀古咏史词是一种文人化、士大夫化色彩很强的词，其发展流变和词的诗化、雅化历程相伴随。虽然早在中晚唐时就有怀古咏史词出现，但直至北宋才风气渐开，至南宋趋于繁盛，而在与南宋对峙的北方金国词坛上，也是常见的题材。

一、唐五代的怀古咏史词

从现存的唐五代词来看，题名李白的《忆秦娥》（箫声咽）词无疑是一篇蕴涵着浓厚怀古意绪的作品，尤其是下片

数句："乐游原上清秋节。咸阳古道音尘绝。音尘绝。西风残照，汉家陵阙。"唐圭璋说"此首伤今怀古，托兴深远"[1]，詹安泰谓此词"声情激越，气格高昂，吊古伤今，充满了故宫禾黍之感"[2]。王国维更称"西风"二句"寥寥八字，独有千古"（《人间词话》）。都是从怀古的视角高度评价此词的艺术成就。李白诗中如《夜泊牛渚怀古》诸作，清新俊逸，以此手笔，写出这几句词，当属不难。唯一可惜的就是此词是否为李白所作，历来都有争议，毕竟盛唐时代不大可能出现如此成熟的词体。因此这第一个创作怀古词的金交椅就轮到中唐诗人刘禹锡来坐了。刘禹锡和白居易最早"依曲拍为句"，使词体得以确立，并开创了文人词的先河。而刘禹锡下面这首《杨柳枝》，堪称是正宗的怀古词了：

李白词既真伪莫辨，则刘禹锡成为怀古词的先驱。

炀帝行宫汴水滨。数株残柳不胜春。晚来风起花如雪，飞入宫墙不见人。

刘禹锡的怀古诗写得极好，《金陵五题》、《西塞山怀古》等作，往往通过对历史陈迹变迁的描绘，虚处传神，得唱叹不尽之妙。此词写法和"朱雀桥边野草花"一诗即基本相同。前两句写景，突出荒残之意，以"残柳"暗示故宫之废，后两句则借柳花寄慨，与"旧时王谢堂前燕，飞入寻常百姓家"诗句立意类似，且更多了些凄美的感受。俞陛云谓："此隋宫怀古之作。咏残柳以写亡国之悲，情韵双美，寄慨苍凉，与《石头城怀古》诗，皆推为绝唱。"（《诗境浅说》续编）比刘禹锡稍晚一些，唐武宗、宣宗时期的窦弘余作有《广谪仙怨》一词，记述唐玄宗在四川因思念杨贵妃而作《谪仙怨》乐曲的本事：

[1] 唐圭璋《唐宋词简释》，上海古籍出版社 1981 年版，第 2 页。

[2] 詹安泰著、汤擎民整理《詹安泰词学论稿》，广东人民出版社 1984 年版，第 6 页。

胡尘犯阙冲关，金辂提携玉颜。云雨此时消散，君王何日归还。　　伤心朝恨暮恨，回首千山万山。独望天边初月，蛾眉犹在弯弯。

咏史词始见于晚唐窦弘余之作。

此词基本以叙说史实、史事为主，当属咏史之作，下片揣摩古人心理，颇为贴切。安史之乱距离窦弘余的年代虽不算太久远，而且是本朝之事，不过究竟也是历史往事了，所以存词仅此一首、又不甚知名的窦弘余竟成为最早的咏史词人，实在是幸运得可以。后来晚唐的康骈觉得窦氏此词含意还不够好，也写了一首《广谪仙怨》，算是同题的咏史词，不过词句却不如原作写得漂亮。

五代南唐词人李璟、李煜父子和冯延巳的词作，数量虽不多，而品味甚高，尤其是李煜入宋之后的词作，感怀故国，充满今昔之感，被许为“眼界始大，感慨遂深，遂变伶工之词而为士大夫之词”（《人间词话》）。但文人色彩较强的南唐词中却基本没有怀古咏史之作，相反，在歌咏风花雪月、其品甚卑的西蜀花间词中，却涌现了不少的这类作品。其主题多集中于以下两个方面：

吴越争霸及六朝兴废是花间词人咏史怀古的主要对象。

一是西施与吴越争霸的往事。西施这位绝代美人的命运被置于吴越二国之间征战杀伐的背景中尤显凄美，历来是文人喜欢咏叹的对象。薛绍蕴《浣溪沙》云：

倾国倾城恨有余。几多红泪泣姑苏。倚风凝睇雪肌肤。　　吴主山河空落日，越王宫殿半平芜。藕花菱蔓满重湖。

一般写西施，总是免不了要大写而特写其容貌之美。此词虽然起笔也说“倾国倾城”，上片结句也归结至其如“雪肌肤”，但重心在“恨”、在“红泪”、在“倚风凝睇”的风姿所暗示出的美人哀怨情怀。下片吴越两句对写，“藕花”一句作结，谓霸业成空，浑如旧梦，尚不如湖中菱藕，犹似当年，体现了作者的兴亡感慨。此词伤心吊古，韵响调高，正如李冰若

《花间集评注》所云："伯主雄图，美人韵事，世异时移，都成陈迹。三句写尽无限苍凉感喟。"如果说薛氏此词稍稍偏重于咏史的话，那么牛峤的《江城子》则稍稍侧重于怀古：

鵁鶄飞起郡城东。碧江空。半滩风。越王宫殿、蘋叶藕花中。帘卷水楼渔浪起，千片雪，雨濛濛。

牛峤词风秾艳，这首却写得清旷。所谓郡城，当指会稽（今浙江绍兴）。全词以写景为主，勾勒出秀丽而富于诗情画意的江南景色。而"越王"一句，感慨悲壮，怀古苍凉，其斑驳色泽与其余的流美词句恰成反衬，气韵灵活生动。五代时的同类词作还有孙光宪的两首《思越人》和释齐己的《杨柳枝》（馆娃宫畔响廊前）等，但都不如薛、牛二词写得精彩。

二是六朝至隋末的兴废衰亡。六朝烟水、隋炀荒嬉，都带些脂粉气息，又极易引发后人的盛衰之感，更是文人们乐于追溯的题材。其中写得比较好的，是韦庄和孙光宪的两首咏隋末兴废的《河传》：

何处。烟雨。隋堤春暮。柳色葱茏。画桡金缕。翠旗高飐香风。水光融。　　青娥殿脚春妆媚。轻云里。绰约司花妓。江都宫阙，清淮月映迷楼。古今愁。

太平天子。等闲游戏。疏河千里。柳如丝，偎倚渌波春水，长淮风不起。　　如花殿脚三千女。争云雨。何处留人住。锦帆风。烟际红。烧空。魂迷大业中。

韦词乃扬州吊古，从隋炀帝的骄奢繁华写到流水无情，暗寓今昔之感。"全词以'何处'领起，中段辞藻极其富丽，而以'古今愁'三字结之，化实为空，以盛映衰，笔致宕动空灵"（李冰若《花间集评注》）。孙词则直接咏史，叙写隋炀帝开凿运河、制锦帆大船南游江都的往事，结尾以"烧空"二字

陡转，尤显冷峻和苍凉。而这类题材中，写得最出色的当属欧阳炯的《江城子》（晚日金陵岸草平）一词，详见下节“金陵怀古”专题。

二、北宋的怀古咏史词

范仲淹和张昇是北宋咏史怀古词的先声。

北宋的怀古咏史词有两个特点：

一是创作数量不甚多。怀古咏史词的发展，不仅和词的雅化、文人化过程有关，还与时代有关。一般而言，处于世乱时衰中的文人，更习惯于将现实感受和历史感触相结合，将历史与现实、古人与自身打并一气。晚唐诗坛上怀古咏史的风气颇为盛行，就是晚唐混乱时世所催生的结果。而北宋时代，政治稳定，经济发达，文人参政意识强烈，相对而言，怀古咏史词数量不算多，可能就与此有关。

二是除柳永外，几位北宋词坛大家如苏轼、贺铸、周邦彦等，均有怀古咏史词传世。其他如范仲淹、张昇、王安石等虽不以词名家，但也都是显宦大臣。这些作者的介入，将北宋的怀古咏史词提升到了一个较高的层次，为南宋时期这类词作的兴盛奠定了坚实的基础。

现存北宋最早的咏史词，当属范仲淹的《剔银灯 · 与欧阳公席上分题》一阕，纯用口语，借三国鼎立的故事，抒发自己的人生感慨，可能还捎带了一些政治失意的牢骚。而怀古词应当是官至枢密使的张昇所作《离亭燕》（一带江山如画）为最早了，作为一首金陵怀古之作，其苍凉萧远之致，就大大超过了唐五代词人的同类作品。其后刘潜与李冠的两篇《六州歌头》（一说二词皆李冠作），则是北宋咏史词中的酣畅淋漓之作：

> 秦亡草昧，刘项起吞并。驱龙虎。鞭寰宇。斩长鲸。扫欃枪。血染彭门战。视余耳，皆鹰犬。平祸乱。归炎汉。势奔倾。兵散月明。风急旌旗乱，刁斗三更。命虞姬相对，泣听楚歌声。玉帐魂惊。　泪盈盈。恨花无主。凝愁绪。挥雪刃，掩泉扃。时不利。骓不逝。困阴陵。叱追兵。喑呜摧天地，望归路，忍偷生。功盖

世。成闲纪。建遗灵。江静水寒烟冷，波纹细、古木凋零。遣行人到此，追念痛伤情。胜负难凭。

凄凉绣岭，宫殿倚山阿。明皇帝。曾游地。锁烟萝。郁嵯峨。忆惜真妃子。艳倾国，方姝丽。朝复暮。嫔嫱妒。宠偏颇。三尺玉泉新浴，莲羞吐、红浸秋波。听花奴，敲羯鼓，酣奏鸣鼍。体不胜罗。舞婆娑。　正霓裳曳。惊烽燧。千万骑。拥雕戈。情宛转。魂空乱。蹙双蛾。奈兵何。痛惜三春暮，委妖丽，马嵬坡。平寇乱。回宸辇。忍重过。香瘗紫囊犹有，鸿都客、钿合应讹。使行人到此，千古只伤歌。事往愁多。

前首是过宿迁项羽庙之作，写楚汉相争之事，概括了项羽一生的英雄业绩；后首是经骊山所作，写安史之乱，跟白居易《长恨歌》主题类似。两首词都突出了个人在历史变迁中的无奈感，结尾都归之于后人凭吊的深沉感慨。写得慷慨悲凉，豪荡激越，在北宋词中独树一帜。刘潜还有一首《水调歌头》（落日塞垣路），是遥望王昭君墓的怀古之作。

王安石有三首咏史怀古词，其中两首都是写金陵的，一为《桂枝香》（登临送目），一为《南乡子》（自古帝王州），前首是历代金陵怀古词中最优秀的作品之一。另外还有一首《浪淘沙令》咏史词：

伊吕两衰翁，历遍穷通。一为钓叟一耕佣。若使当时身不遇，老了英雄。　汤武偶相逢，风虎云龙。兴王只在笑谈中。直至如今千载后，谁与争功？

王安石是政治家，所以他评价历史上的伊尹和姜尚两位贤相，视角就迥异常人。从中可以见出王安石自己的胸襟和气度。不过从词作的艺术成就来说，这首稍嫌枯燥，与前两首就不能比了。

王安石的金陵怀古词和苏轼的赤壁怀古词开一代风气，堪称北宋怀古词的双璧。

苏轼的三百多首词中，真正的怀古词只有一首，即《念奴娇 · 赤壁怀古》，但这一首就足以名扬千古，后世和者如云，使得赤壁从此成为词坛风流之地。这首词与王安石的《桂枝香》虽然不是最早的，但却是开创宋代怀古词风气的作品，影响至为深远。

北宋后期词人贺铸善于隐括唐人诗句入词，他的两首怀古词《将进酒》和《台城游》(南国本潇洒)，都有这一特点，如前首云：

> 城下路，凄风露，今人犁田古人墓。岸头沙。带蒹葭，漫漫昔时流水今人家。黄埃赤日长安道，倦客无浆马无草。开函关，掩函关，千古如何不见一人闲？　　六国扰，三秦扫，初谓商山遗四老。驰单车，致缄书，裂荷焚芰接武曳长裾。高流端得酒中趣，深入醉乡安稳处。生忘形，死忘名，谁论二豪初不数刘伶？

此词即化用了唐代顾况《悲歌》中“边城路，今人犁田古人墓。岸上沙，昔日江水今人家”以及《长安道》诗中“长安道，人无衣，马无草”诸句。而全词格调气势乃至主旨，又与李白的《将进酒》颇为相通。词的章法句法也比较特别，历来词评家都注意到其类似汉魏乐府的特色，蔡嵩云谓“径用古乐府作法”(《柯亭词论》)，夏敬观则直接说“是汉魏乐府”(《手批东山词》)。

北宋末年的词坛领袖周邦彦，也只作有两三首怀古词，其中两首词调均为《西河》，一为金陵怀古的名作，一为长安怀古，且看后一首：

> 长安道，潇洒西风时起。尘埃车马晚游行，霸陵烟水。乱鸦栖鸟夕阳中，参差霜树相倚。　　到此际。愁如苇。冷落关河千里。追思唐汉昔繁华，断碑残记。未央宫阙已成灰，终南依旧浓翠。　　对此景、无限愁思。绕天涯、秋蟾如水。转使客情如醉。

想当时、万古雄名，尽作往来人、凄凉事。

此调凡三叠。第一片写长安道上所见荒残景色，“乱鸦”二句，绘景如画，十分真切。第二片写怀古幽情，抒发“人世几回伤往事，山形依旧枕寒流”（刘禹锡《西塞山怀古》）的感慨。第三片写客情愁思，尾处稍稍转入议论，仍以怀古作结。章法严整，格局缜密，意境近于唐人怀古诗作。周邦彦还有一首《青房并蒂莲 · 维扬怀古》，也是咏叹隋末兴废的。

三、南宋的怀古咏史词

南宋是怀古咏史词的高峰时期。

时代巨变，使得南宋的怀古咏史词大量涌现，进入高峰期。

建炎南渡，揭开了大批文人流离困顿、奔走避乱的人生序幕，同时，中原沦陷、宋金对峙的局面也进一步激发了词人的爱国热情，一向远离政治的词，开始明显诗化，激荡起时代的风雷之音。词人们登临远眺，遥望神州，感慨无端，满腔郁愤，往往发之于借古讽今的怀古咏史词作中。南宋的怀古咏史词大量涌现，与这种时代背景是密切相关的。就作者队伍而言，不仅朱敦儒、辛弃疾、史达祖等著名词人均有这类词作传世，一些并非以词名家的作者也写了许多咏史怀古词，如李纲的七首咏史词、陈著的四时怀古组词等。从一个侧面反映了南宋词坛的新面目。

南宋怀古咏史词多以金陵、赤壁为主题，这也反映了王安石、苏轼词作的影响力。

南宋的怀古咏史词内容广泛，而所怀古迹相对集中，其中尤以金陵怀古之作为多。经粗略统计，以金陵怀古为主题的词作在数十首以上，突出的有李纲《六么令》（长江千里）、辛弃疾《念奴娇》（我来吊古）、王奕《贺新郎》（惆怅秦淮路）、汪元量《莺啼序》（金陵故都最好）等。其次较为多见的是京口怀古之作，包括辛弃疾的《南乡子》（何处望神州）和《永遇乐》（千古江山）、陆游《水调歌头》（江左占形胜）、陈亮《念奴娇》（危楼还望）等。黄州赤壁怀古词则有王以宁《满庭芳》（千古黄州）、戴复古《满江红》（赤壁矶头）、宋自逊《贺新

郎》（唤起东坡老）、刘辰翁《乳燕飞》（赤壁之游乐）等。其他如刘过《六州歌头》（中兴诸将）之追悼岳飞、胡世将《酹江月》（神州陆沉）等怀古咏叹之作，在南宋词坛上也放出异彩。

晚唐五代至北宋时期的怀古咏史词，多就史事或陈迹抒怀感慨，其感慨亦不过盛衰有时、物是人非数端而已。而南宋的怀古咏史词，多与现实政治关系密切，交杂着作者个人的政治感慨和对时局的看法，与以往的纯粹怀古咏史就很不相同了。这其中又约略可分为三种类型：

其一，古人史迹，胸中块垒。托古讽今本是咏史怀古之作的传统笔法，但南宋特殊的政治局势，使得不少词人的这类作品中都寄寓了更富于现实色彩的政治感慨。例如辛弃疾的咏史词《八声甘州》：

> 故将军饮罢夜归来，长亭解雕鞍。恨灞陵醉尉，匆匆未识，桃李无言。射虎山横一骑，裂石响惊弦。落魄封侯事，岁晚田园。　谁向桑麻杜曲，要短衣匹马，移住南山？看风流慷慨，谈笑过残年。汉开边、功名万里，甚当时、健者也曾闲？纱窗外、斜风细雨，一阵轻寒。

此词为辛弃疾落职闲居带湖期间所作，原有小序说："夜读李广传，不能寐。因念晁楚老、杨民瞻约同居山间，戏用李广事赋以寄之。"上片隐括史书所载的李广事迹，主要是《史记》中所载李广废为庶人后，与人田间饮，以致回城已晚而被灞陵尉呵止宿于亭下的故事，同时，还提及了李广射虎的神勇，和司马迁对李广"桃李不言，下自成蹊"的评价。下片稍涉议论，化用杜甫《曲江》诗句，突出战功卓著的李广落拓闲居的不幸遭遇。虽然全词均是写李广，并不直接涉及自己，但实际上"健者也曾闲"，同样讲的是辛弃疾自己的命运，辛弃疾一生渴望提兵北伐，驰骋疆场，但由于各种原因，屡屡受到弹劾，以致在正当为国效力的壮年，却两度被迫闲居乡间近二十年之久。作者在此词中明显是借

汉之飞将军李广的悲剧，抒发自己不得重用、“报国欲死无战场”的激愤之情。不过词意虽感慨苍凉、议论犀利，但语气却和缓婉转，表现出摧刚为柔的艺术特色，是辛词独具的魅力。

其二，登览形胜，盼复神州。词人登临望远，感慨今古的同时，不可遏止地表达自己的政治信念和渴望收复失地的爱国热情。如吴渊登临牛渚时抒发忠愤的《念奴娇》：

> 我来牛渚，聊登眺、客里襟怀如豁。谁著危亭当此处，占断古今愁绝。江势鲸奔，山形虎踞，天险非人设。向来舟舰，曾扫百万胡羯。　追念照水然犀，男儿当似此，英雄豪杰。岁月匆匆留不住，鬓已星星堪镊。云暗江天，烟昏淮地，是断魂时节。栏干捶碎，酒狂忠愤俱发。

牛渚在今安徽当涂，下临长江，其山脚突入江中处，名采石矶，为长江最狭之处，形势险要，向来是兵家必争之地，历史上多次由北而南的战争，都是由此处渡江攻进的。作者凭江登眺，目睹山川险要的形势，激发了他的怀古之思，更联想到了几十年前发生在这里的采石之捷，不由得“襟怀如豁”，豪气为之一振。下片亦归结自身，既有豪气干云之志，又表达了壮志未酬身已老，以及对国难方殷的“断魂时节”的隐忧。结以醉拍栏干、满腔忠愤的自我形象，更表现出了英雄失志的憾恨。此词抚今吊昔，词风豪迈雄浑、悲壮苍凉，嵚崎磊落，吐属固自不凡，深沉的历史感与激愤的现实感，比较完美地融为一体。

恢复中原是南宋文人共同的政治愿望，国势不振的现实处境是他们共同的无奈，在这类词中，历史与现实浑融一气。

其三，旧地重游，感怀故国。这类词在南宋灭亡后尤其常见，如陈德武的《水龙吟 · 西湖怀古》、《望海潮 · 钱塘怀古》以及汪元量的《莺啼序 · 重过金陵》等词，都是在国亡之后，经过故都旧地，感旧伤时之作。这里倒可以举一篇比较特殊的故国词，所经者并不是南宋旧地的临安，而是北宋故都汴京，即史达祖的《满江红 · 九月二十一日出京怀古》：

遗民词中怀恋故国的思绪最为常见。

缓辔西风，叹三宿、迟迟行客。桑梓外、锄耰渐入，柳坊花陌。双阙远腾龙凤影，九门空锁鸳鸾翼。更无人、擫笛傍宫墙，苔花碧。　天相汉，民怀国。天厌虏，臣离德。趁建瓴一举，并收鳌极。老子岂无经世术，诗人不预平戎策。办一襟、风月看升平，吟春色。

宋宁宗开禧元年（1205），权相韩侂胄欲谋伐金，遣李壁出使金国，命堂吏史达祖随行观察金国政况。归途中经过汴京时他写了这首词。汴京是史达祖的故乡，又是南宋无数志士魂牵梦萦的故都，是心理上的旧地。上片写汴京宫苑空虚、繁华消散的景况，充满着黍离麦秀之感。下片转入议论，直接关切国事，表达恢复旧疆的愿望，也显示了作者的政治理想。题为怀“古”，但重心全在“今”事。同时使金的李壁有诗云：“天连海岱压中州，暖翠浮岚夜不收。如此山河落人手，西风残照懒回头。”（叶绍翁《四朝闻见录》卷五）与史达祖此词颇可参证。

四、金代的怀古咏史词

有金一代，享祚百年，战乱频仍，国初与宋人屡战，末年为蒙古所蹙，太平全盛时期，不过世宗、章宗两朝。乱世中的词人历史感受尤为强烈，因此金词中的咏史怀古之作主要集中在金初和金末元初这两个时段中。

金初文人多为由宋入金的“宋儒”，这些由宋入金的文人，承宋启金，对于金源文化所起的作用，可谓厥功甚伟。而就金代词坛而言，由宋入金的文人亦可视作金词的开创者。元好问谓：“百年以来，乐府推伯坚与吴彦高，号吴蔡体。”（《中州集》卷一）正是以吴激、蔡松年之“吴蔡体”为代表的“宋儒”词开启了金代百余年的词运。[1]吴激词中最负盛名的就是一首怀古词《人月圆 · 宴北人张侍御家有感》：

“吴蔡体”代表了金初词坛的最高成就，也是金代咏史怀古词的开创者。

[1] 陶然《金元词通论》，上海古籍出版社 2001 年版，第 57 页。

南朝千古伤心事，犹唱后庭花。旧时王谢，堂前燕子，飞向谁家？　恍然一梦，仙肌胜雪，宫髻堆鸦。江州司马，青衫泪湿，同是天涯。

深沉含蓄地表达故国沦亡、天地翻覆的沧桑之感和思归之情，是吴激诗词的重要内涵，如“驿使无消息，忆君清泪频”（《岁暮江南四忆》其一）、“年去年来还似梦，江南江北若为情”（《秋夜》）、“诗人未必皆憔悴，世事从来有折磨”（《过南湖偶成》）等诗句，就突出展现了这位违己交病的白发老臣形象。而他的这首《人月圆》词，更是这种内涵的集中代表。此词和宇文虚中的《念奴娇》（疏眉秀目）是同时同事之作，均是在金国的宴席中见到原北宋宫廷中的歌女而联想自身命运所发的感慨。上片即景抒情，借宋旧宫人之歌，慨叹沧桑之变，下片因人及己，感慨身世，全词主意落在结句，凄婉沉痛，不胜怅惘之情，如闻如见。布局章法则“有排荡之势”（沈谦《填词杂说》），“感激豪宕，不落小家数”（陈廷焯《白雨斋词话》卷三）。《金史》本传谓吴激“尤精乐府，造语清婉，哀而不伤”，吴词总体上的风格特征是雅洁疏朗，非无哀苦抑郁之音，但出之以萧散和感叹，不作激烈语。这种“哀而不伤”的含蓄思致，很大程度上是依赖于对前人成句的化用，而善于融化前人诗句，正是吴激词的一大特色。这种手法本是北宋旧格，贺铸、周邦彦诸人都是此中高手，吴激当是受他们的影响。全词都是用杜牧、刘禹锡、白居易、《西洲曲》等前人诗语缀合而成的，却能熨帖妥当，一如己出，显示了高妙的驾驭能力，允称作手。

蔡松年是金代首倡效仿苏轼的词人，其自作亦近于东坡词风。他的《念奴娇·还都后诸公见追和赤壁词，用韵者凡六人，亦复重赋》就是和苏轼的“大江东去”词：

离骚痛饮，笑人生佳处，能消何物。夷甫当年成底事，空想岩岩玉壁。五亩苍烟，一丘寒碧，岁晚忧风雪。西州扶病，至今悲感前杰。　我梦卜筑萧

蔡松年题跋

> 闲，觉来岩桂，十里幽香发。嵬隗胸中冰与炭，一酌春风都灭。胜日神交，悠然得意，遗恨无毫发。古今同致，永和徒记年月。

元好问在《中州乐府》中说这是蔡词中“最得意者，读之则其平生自处为可见矣”，可见它不仅仅是一篇泛泛的怀古之作，而是反映了作者仕金之后主导性的特殊心境的作品。起句高唱入云，亦与东坡原词相近。用《世说新语》中王孝伯的名言：“名士不必须奇才，但使常得无事，痛饮酒，熟读《离骚》，便可称名士。”随后作者在上片分别举了两位晋代名士：王衍和谢安，前者尚空谈而误国事，后者雅志东山而担当国忧。其中“岁晚忧风雪”一句尤其值得注意，金人魏道明为蔡松年词作注，在本句下谓：“是时公方自忧，恐不为时之所容，故有此句。”可见作者固然不愿仿效夷甫诸人，但能否追武谢安，恐也因现实的环境而只能归于不可知。由此而引出下片对隐逸之乐的向往。事实上，蔡松年的归隐理想始终停留在理想层面上，没有实践的机会，萧闲词中，对于隐逸之趣、思乡之情的描绘，全都是对将来的设想，现实中他依然还是众人欣羡的丞相、国公，虽然他说自己“老子初无游宦情”，但毕竟“三径

蔡松年词中体现出的复杂心理颇堪玩味。

苍烟归未成”（《一剪梅》），这是交错于“不能”与“不为”之间的一种处境，他在《水龙吟》（太行之麓清辉）词序中，先是强烈表达了渴望归居怀、卫之间的心情，并说“将营草堂，以寄余龄”，但是随后又说：“但空疏之迹，晚被宠荣，叨陪国论，上恩未报，未敢遽言乞骸。僶勉驽力，加以数年，庶几早遂麋鹿之性。”这正好印证了本词中的“我梦”二字，“卜筑萧闲”，玩赏岩桂，终究是梦想而已。而梦醒之后，又越发留恋，胸中不平之气、冰炭难容之境，只能希望在一醉之后全都消尽。这样才能与晋贤名士获得神交而“悠然得意”，无毫发遗憾。相比之下，王羲之在《兰亭集序》中特意刊记岁月，倒显得不够旷达、未能忘情了。蔡松年仕金之后，仕途十分顺利，最终进入朝廷政治中枢。但仕途上的辉煌与其作品中所流露出的情绪，却显得有些矛盾。在他的诗词中，他不是一位充满自信的朝廷重臣，而似乎只是一位时时向往着隐逸之趣、充满归思的老人。这和他“自幼刻意林壑，不耐俗事”（《雨中花》词序）的个性有关，更与他仕金之后的生存处境和心理状态有关。蔡松年在当时的金国文人心目中，是一位“失节”之人，这种心理压力之大，导致他既需努力在仕途有所作为，否则他的“失节”就全然失去了意义，另一方面，他又不得不以隐逸乐趣的向往来获取心理平衡，以自拔于流俗。这样就可以把宋室遗臣与金朝显宦之间的矛盾转化成隐与仕之间的矛盾了，他的作品中大量的倦宦倦游、渴望归田的意绪，都可从这一角度来理解。

金末元初词人，身丁危乱，目睹国势日衰乃至亲历天翻地覆的亡国命运，其咏史怀古之作，如完颜璹《朝中措》（襄阳古道灞陵桥）、元好问《水调歌头》（牛羊散平楚）和《婆罗门引》（短衣匹马）、段克己《满江红》（古堞凭空）、段成己《鹧鸪天》（千古兰亭气象豪）诸词，就不仅有深沉的历史感慨，更添了些丧乱之悲。这里不妨选读完颜璹和元好问的两首：

完颜璹的怀古词感慨遥深，气象直追唐人。

襄阳古道灞陵桥。诗兴与秋高。千古风流人物，

一时多少雄豪。　　霜清玉塞，云飞陇首，风落江皋。梦到凤凰台上，山围故国周遭。（《朝中措》）

完颜璹诗中有许多抒发怀古之意的作品，写得颇为清新俊逸，而他展现这类意绪的词作亦复不少，这首《朝中措》即是其中的名作。作为怀古词，自可超越具体的时间和空间，对历史的兴亡盛衰发出感喟，故词中地名南北交织，灞陵、陇首，在金国地域内，而襄阳、金陵则在南宋地域内，至于玉门关，早已为蒙古所陷，这些地名都不能当真。词人全凭想象和前人成句构词，如上片"诗兴与秋高"，便令人联想起唐人刘禹锡的《秋词》："自古逢秋悲寂寥，我言秋日胜春朝。晴空一鹤排云上，便引诗情到碧霄。""千古"二句，更是直接从苏轼《念奴娇》词中取字，而且自然就包含了"浪淘尽"和"江山如画"的意思。上片感慨万千，诗兴勃发，下片则以同样手法描摹气氛，渲染情怀。"霜清"、"风落"，化用唐张九龄《赴使泷峡》诗中"霜清百丈水，风落万重林"之句，"云飞陇首"，则出自南朝柳恽的《捣衣》诗："亭皋木叶下，陇首秋云飞。"这三句，构成三幅在空间上平行的秋景，一片冷落孤寂之感。结二句分别化用李白《登金陵凤凰台》的"凤凰台上凤凰游，凤去台空江自流"和刘禹锡《石头城》的"山围故国周遭在，潮打空城寂寞回"诗句，将自己的怀古之悲融入前人诗语中，感慨自深。此词化用前人成句，如同己出，纯是北宋贺铸、周邦彦旧格。这类词在怀古中寄寓的伤今之意，亦在有无之间。

元好问词中的悲抑情绪和无奈的旷达，跟他作为金遗民的身份有关。

今古北邙山下路，黄尘老尽英雄。人生长恨水长东。幽怀谁共语，远目送归鸿。　　盖世功名将底用，从前错怨天公。浩歌一曲酒千钟。男儿行处是，未要论穷通。（《临江仙》）

元好问于金定宗兴定五年（1221）赴汴京应进士第，登第后未即授官，便返回登封，与友人往来于河洛之间，此词当作

于次年自洛阳赴孟津的途中，抒写怀古伤今的感叹。起二句即是深沉浩叹：古往今来，多少英雄志士奔走于北邙山下，无论贤愚穷达，最终都化为黄尘。元好问另有《北邙》诗说："贤愚同一尽，感叹增悲歔。""焉知原上冢，不有当年吾。"意思与此词略相仿佛，都是抒发富贵浮云、繁华似梦的悲哀。"人生"句直接隐括李后主《乌夜啼》词的成句，李煜原词是感恨离情，遗山乃感恨命运，用语虽同，运意却别。"幽怀"二句，用嵇康"目送归鸿，手挥五弦"（《赠秀才从军》）语，谓一腔幽怀，无处诉说，只能纵目天际，看孤鸿明灭，正是独立苍茫之慨。下片纯以议论行文，功名盖世，又有何用？还不是跟葬于北邙山下的王侯公卿一样！从前抱怨上天待己不公，实属错怨，亦是无谓之怨。浩歌一曲、美酒千钟，人生行乐耳，当顺时委运，唯求一醉，何须去论得失穷通呢！从字面来看，下片全作旷达语，与上片的幽愤不同，但细细体味，便知这种无奈的旷达，实映射出内心的悲抑苍凉。元好问身丁金朝末运，贞祐二年（1214）蒙古军南侵，元好问家乡忻州沦陷，十万余人死亡，其兄元好古亦死于兵火。遗山遂奉母南迁，移居河南登封。金朝后期所保有之地不过河南、陕西，其他地区或沦入敌手，或成为战场，都是一片残破。遗山少年时的匡时济世之志，也只能付之无可如何而已，这才是本词中悲抑情绪的真正根源。

第二节　唐宋怀古词中的盛衰兴亡之感

上一节主要从纵向的角度概述了唐宋金时期咏史怀古词的发展状况，本节和下一节将从横向的角度分别介绍怀古词和咏史词的不同主题、类型。怀古之作，多为登临古迹故地，引发盛衰之感和兴亡之悲，因此本节拟以地点为线索，选讲一些唐宋词中著名的怀古词，虽尝鼎一脔，或全豹可窥。

一、金陵怀古

金陵怀古词以欧阳炯所作为最早。

金陵为六朝古都，历代兴废，斑斑可考，山川形胜，龙盘虎踞，而烟水迷离的秦淮河上，更有无数韵事，惹人追思，故历来是怀古诗词中发思古之幽情的最佳场所。上文已提及唐宋词中金陵怀古之作，数量最多。其中欧阳炯的《江城子》是晚唐五代怀古词中的名作，也是最早的一篇优秀的金陵怀古词：

> 晚日金陵岸草平。落霞明，水无情。六代繁华，暗逐逝波声。空有姑苏台上月，如西子镜，照江城。

此词凭吊六代繁华的消逝。起笔三句点出当地物色，而“水无情”三字就已经转入怀古之意，点明前后所写景物中寄寓的历史沧桑之感、今昔盛衰之悲。词人面对月光下的逝波，不禁遥想到金陵东面的苏州，那里是春秋时吴国的故宫所在。由吴宫又联想到西施，所以结句谓月如西子之镜，临照江城。俞平伯《唐宋词简释》谓：“金陵、姑苏本非一地，春秋吴越事更在六朝前。推开一层说，即用西子镜做比喻。”作者的思绪十分灵活，使词意也显得尤为空灵，纯从虚处唱叹传神。其格局虽不如后来宋代词人所作金陵怀古词严整壮阔，但玲珑剔透，“于伊郁中饶蕴藉”（陈廷焯《词则 · 大雅集》卷一），甚堪玩味。

张昇的怀古词写景清丽，感而不伤。

北宋张昇词流传下来的不多，但一首《离亭燕》却足以让他在词史上留下一笔了：

> 一带江山如画。风物向秋潇洒。水浸碧天何处断，翠色冷光相射。蓼岸荻花中，隐映竹篱茅舍。　天际客帆高挂。门外酒旗低迓。多少六朝兴废事，尽入渔樵闲话。怅望倚危栏，红日无言西下。

此词为张昇晚年退居江南后所作。上片纯是写景，笔致极

为清丽，对秋日金陵一带萧疏明丽的自然风光作了全景式的勾勒。下片则将写景与怀古打成一片，“多少六朝兴废事，尽入渔樵闲话”，与欧阳炯词中“六代繁华，暗逐逝波声”，立意虽然相类，角度却各有侧重，且同为唱叹传神之句。歇拍二句，画面感尤强，写出内心的怅惘，并略带感伤，更准确地说是感而不伤，虽极苍凉萧远之致，但情调并不消沉。

王安石虽不以词名，但识见气度都迥出流俗，他的《桂枝香》正是卓荦不凡之作：

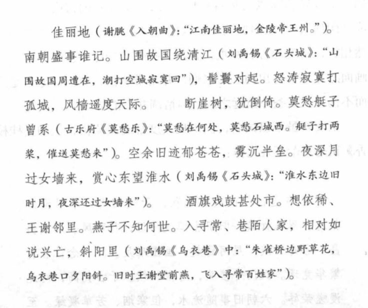
> 登临送目。正故国晚秋，天气初肃。千里澄江似练，翠峰如簇。归帆去棹残阳里，背西风、酒旗斜矗。彩舟云淡，星河鹭起，画图难足。　　念往昔、繁华竞逐。叹门外楼头，悲恨相续。千古凭高，对此漫嗟荣辱。六朝旧事随流水，但寒烟、芳草凝绿。至今商女，时时犹唱，后庭遗曲。

杨湜《古今词话》载：“金陵怀古，诸公寄词于《桂枝香》，凡三十余首，独介甫最为绝唱。东坡见之，不觉叹息曰：‘此老乃野狐精也。’”词的上片写长江秋景，表现了龙蟠虎踞的形胜之地的江天胜概，词中常见的悲秋情调以及衰飒迟暮之感被一扫而空。在深秋西风残照之中，写得这样视野阔大，景象壮伟，显出了作者立足之高和胸次之广。下片怀古寄慨，追叙六朝竞逐繁华而导致亡国的历史往事，但没有一般词人那种低徊哀伤的叹惜，对朝代兴亡“漫嗟荣辱”。最后用杜牧“商女不知亡国恨，隔江犹唱后庭花”诗意，略表伤时之感，从历史回到现实，感慨时人还未从前朝覆亡中吸取教训。此词上片雄健，下片冷峭，在意趣和识度上高出前人不少，自然为同时诸家所不及了。王安石还有七律《金陵怀古》四首，成就和名气均不如此词。

北宋末年的大词人周邦彦，所作多为离情相思的主题，但一首《西河》化用前人诗句如同己出，将北宋的怀古词推到了

周邦彦的《西河》章法严谨，善用唐人诗句，气魄不及王安石词，而精审过之。

一个新的水准。下面将这首词与其化用诗句对照起来赏析：



佳丽地（谢朓《入朝曲》："江南佳丽地，金陵帝王州。"）。南朝盛事谁记。山围故国绕清江（刘禹锡《石头城》："山围故国周遭在，潮打空城寂寞回"），髻鬟对起。怒涛寂寞打孤城，风樯遥度天际。　断崖树，犹倒倚。莫愁艇子曾系（古乐府《莫愁乐》："莫愁在何处，莫愁石城西。艇子打两桨，催送莫愁来"）。空余旧迹郁苍苍，雾沉半垒。夜深月过女墙来，赏心东望淮水（刘禹锡《石头城》："淮水东边旧时月，夜深还过女墙来"）。　酒旗戏鼓甚处市。想依稀、王谢邻里。燕子不知何世。入寻常、巷陌人家，相对如说兴亡，斜阳里（刘禹锡《乌衣巷》中："朱雀桥边野草花，乌衣巷口夕阳斜。旧时王谢堂前燕，飞入寻常百姓家"）。



周邦彦《西河》词意

这首词的特色之一，是结构谨严。首片先点出作为"帝王州"的金陵胜地和"南朝盛事"，以下展开点染，叙述金陵的山水形胜。次片由莫愁古迹切入，写遗迹仍在，人事已非的心情。第三片抒发兴亡之感，深化怀古主题。层次井然，章法一丝不乱。其次，多化用前人诗句，尤其是唐刘禹锡的《金陵五题》。点化前人诗句，如同己出，本就是周邦彦词的一大特色，此词为其尤者。所以清代陈廷焯说："此词纯用唐人成句融化入律，气韵沉雄，苍凉悲壮，直是压遍今古。金陵怀古词，古今不可胜数，要当以美成此词为绝唱。"（《云韶集》）评价极高。南宋陈允平的《西河》（形胜地）和王奕的《西河》（江左地）均是追和此词之作。

跟北宋时期相比，南宋时的金陵已成为与金国对峙的前沿重镇，南宋词人的金陵怀古之词，也就往往不同于北宋词人只是慨叹历史兴废而已，而是更多地将历史与现实融为一体。如辛弃疾的《念奴娇》：

辛弃疾的金陵怀古词激愤感慨，辞气之壮盛，无人能出其右。

我来吊古，上危楼、赢得闲愁千斛。虎踞龙蟠何处是，只是兴亡满目。柳外斜阳，水边归鸟，陇上吹乔木。

片帆西去，一声谁喷霜竹。　　却忆安石风流，东山岁晚，泪落哀筝曲。儿辈功名都付与，长日惟消棋局。宝镜难寻，碧云将暮，谁劝杯中绿。江头风怒，朝来波浪翻屋。

此词题作“登建康赏心亭呈史致道留守”，史致道即史正志。乾道五年（1169），史正志任建康行宫留守时，作有《重建赏心亭记》（《景定建康志》卷二二），辛词当作于同时。赏心亭在金陵下水门之城上，下临秦淮，尽观览之胜，作者登楼怀古，感兴无端。首句劈空而下，气概凌云，然后从金陵古来的地理形势说到如今的满目荒残景象。下片以东晋名相谢安的典故，既喻史致道，亦复自拟。侧重在表达自己年华渐老，却壮志未酬的愁苦，结句波浪怒翻的意象实际上暗示着词人胸中的愤懑不平之气。此词抚今追昔，感慨悲壮，是典型的怀古之作。

南宋灭亡之后，宋遗民们经过金陵时，况味又自不同，六朝的灭亡是久远的历史，而南宋的覆灭却是眼前的现实，于是作为六朝古都的金陵，在他们心中引发的怀古思绪，又别具内蕴了，如汪元量的长调《莺啼序》：

金陵故都最好，有朱楼迢递。嗟倦客、又此凭高，槛外已少佳致。更落尽梨花，飞尽杨花，春也成憔悴。问青山、三国英雄，六朝奇伟？　　麦甸葵丘，荒台败垒。鹿豕衔枯荠。正潮打孤城，寂寞斜阳影里。听楼头、哀笳怨角，未把酒、愁心先醉。渐夜深，月满秦淮，烟笼寒水。　　凄凄惨惨，冷冷清清，灯火渡头市。慨商女不知兴废。隔江犹唱庭花，余音亹亹。伤心千古，泪痕如洗。乌衣巷口青芜路，认依稀、王谢旧邻里。临春结绮。可怜红粉成灰，萧索白杨风起。　　因思畴昔，铁索千寻，谩沉江底。挥羽扇、障西尘，便好角巾私第。清谈到底成何事。回首新亭，风景今如此。楚囚对泣何时已。叹人间、今古真儿戏！东风岁岁还来，吹入钟山，几重苍翠。

宋遗民的金陵怀古词寄托了强烈的黍离麦秀之悲，如蛩草低吟，令人伤怀。

此词当是南宋灭亡后汪元量从北方被放归江南，重经金陵所作。作者借古伤今，抒写亡国之痛，所用词调又是词中最长的《莺啼序》，直是一篇用词笔写就的金陵怀古赋。和周邦彦的《西河》一样，此词也大量化用了前人诗句。第一片点题之后，总写重游故地和怀古心情。第二片和第三片都展开具体铺陈，赋写金陵在国亡之后的残败景象。第二片侧重于自然景物，第三片则侧重于人事，都寄托了强烈的黍离麦秀之悲。第四片以"因思畴昔"一句，引领出历史上东吴、东晋的往事，暗示对南宋灭亡的感伤。"叹人间今古真儿戏"，故作轻松语，实则是无限沉痛语。结拍以景结情，慨叹均在虚处。词虽长，章法依然严密，显得自然妥帖。清人谓此词"慨古实以伤今，当与麦秀之歌、黍离之诗并传"（许昂霄《词综偶评》），是很准确的评价。

二、京口怀古

京口即镇江，和金陵一样，是长江下游的江防重镇，也是拱卫金陵的兵家必争之地，历史上孙权一度定都于此，南朝宋武帝刘裕也是由这里起步建立不世功业的。到了南宋，由于宋金划淮而治，京口的战略地位尤显重要。因此，晚唐至北宋词中，几乎没有京口怀古之作，而至南宋，怀古词就颇为常见了。京口形势最胜之处当属城北下临大江的北固山，三面环水，由此北望，淮南草木，历历可数。山上有北固楼、甘露寺等古迹，号称"天下第一江山"。南宋的不少词人登临北固，眺望中原，面对雄伟江山，追思历史上的英雄人物，自然兴发出许多怀古感慨。其中尤以辛弃疾为首的爱国词人所作为多。不妨先看辛弃疾的《南乡子》：

天下第一江山正须有辛弃疾这样的雄健高远之词，方能相得益彰。

何处望神州。满眼风光北固楼。千古兴亡多少事？悠悠。不尽长江滚滚流。　　年少万兜鍪。坐断东南战未休。天下英雄谁敌手？曹刘。生子当如孙仲谋。

宁宗嘉泰三年（1202）六月，辛弃疾在闲居八年之后，被试图北伐的权相韩侂胄起用为浙东安抚使兼知绍兴府，次年三月调任镇江知府。此词题为“登京口北固亭有怀”，即是登楼望远的怀古之作。这里历史上曾是英雄用武和建功立业之地，所以“满眼风光”实则是满目景物引发的兴亡之感，用往事悠悠、长江滚滚寄托自己不尽的愁思感慨，意在言外，韵味深长。下片歌颂孙权的盖世功业，是用来反衬眼前庸碌无能的文武之辈，讥刺南宋朝廷的苟安享乐，毫无奋发图强之意。结尾引曹操的一句赞语，颇为巧妙。全词感怆雄壮，意境高远，格调明快，是辛词中的怀古名作。而作者的另一首同题之作《永遇乐》，却是以沉郁立骨的：

> 千古江山，英雄无觅，孙仲谋处。舞榭歌台，风流总被、雨打风吹去。斜阳草树，寻常巷陌，人道寄奴曾住。想当年，金戈铁马，气吞万里如虎。　　元嘉草草，封狼居胥，赢得仓皇北顾。四十三年，望中犹记，烽火扬州路。可堪回首，佛狸祠下，一片神鸦社鼓。凭谁问，廉颇老矣，尚能饭否？

此词题作“京口北固亭怀古”，与前词为同时所作。词以孙权、刘裕这两位英雄人物的业绩为主组成上片，叹英雄千古难再，奢华的帝王生活经不起时代风雨的洗刷，而衡门陋巷，却不妨碍建功立业。下片追溯刘义隆刚愎自用，冒失用兵，以至“仓皇北顾”，草木皆兵，这一历史教训，作者用简短的三句，就概括无遗。接着以“望中犹记”一句引入自己南归的亲身经历，点明南归已四十三年，实是慨叹抗金的大好时机轻轻错过，令人不堪回首。辛弃疾在镇江任上积极备战，但不被重视，因而词的结尾用廉颇故事深致愤慨。半年后，词人就被降官，不久就重回铅山闲居终老了。此词用典甚多，且多为人名，宋代岳珂、刘克庄等人都以稼轩词用事太多为病，实则此词用事镕今铸古，借古人功业浇胸中块垒，更何况其用典妥帖，意蕴丰厚，实不足为病。明

代杨慎即谓此词为“稼轩词中第一。发端便欲涕落，后段一气奔注，笔不得遏。廉颇自拟，慷慨壮怀，如闻其声。谓此词用人名多者，当是不解词味”(《词洁辑评》卷五引)。细读此词，知前人之推重是有道理的。作为同题之作，辛弃疾的这两首词都称得上是慷慨激昂的千古绝唱，显示出大作家不主故常的气度和风范。

陆游也是辛派词人的羽翼，曾任镇江通判，所作《水调歌头》一阕，气魄亦类稼轩：

“鼓角”三句与辛词气魄相当。

江左占形胜，最数古徐州。连山如画，佳处缥缈著危楼。鼓角临风悲壮，烽火连空明灭，往事忆孙刘。千里曜戈甲，万灶宿貔貅。　　露沾草，风落木，岁方秋。使君宏放，谈笑洗尽古今愁。不见襄阳登览，磨灭游人无数，遗恨黯难收。叔子独千载，名与汉江流。

此词为孝宗隆兴二年（1164）十月，陆游在镇江任通判，陪知府方滋游多景楼所作。多景楼在北固山甘露寺内，下临长江，“江山之胜，烟云显晦，萃于目前”（张邦基《墨庄漫录》卷四）。词的上片从镇江的地理形势，写到多景楼的雄姿，再转入怀古，追忆孙权、刘备等历史人物的壮烈事迹。江山人物，相得益彰，词句也写得堂堂正正，有一种横戈跃马的豪情。下片折回眼前风物，秋容虽惨淡，而宾主谈笑登楼，愁怀为之略开。但词情随即又沉浸入怀古的意绪之中。结句用羊祜的典故，是赞扬长官语。这首词气象森严，笔致豪迈，寄慨亦深。相对来说，上片写得更好一些。张孝祥曾书而刻之崖石，毛开亦有和作。

陈亮以论为词，识高而词壮，可与其奏草并观。

陈亮词，体现出以议论为词的鲜明特色，而且所议者多是关涉时局形势的政见，锋芒毕露，凌厉无匹，《念奴娇 · 登多景楼》就十分典型：

危楼还望，叹此意、今古几人曾会。鬼设神施，浑认作、天限南疆北界。一水横陈，连岗三面，做出争雄势。六朝何事，只成门户私计。　　因笑王谢诸

人，登高怀远，也学英雄涕。凭却长江管不到，河洛
腥膻无际。正好长驱，不须反顾，寻取中流誓。小儿
破贼，势成宁问强对。

这首词是孝宗淳熙十五年（1188）陈亮至镇江登多景楼所作。登楼望远，首先慨叹的是自己的心意，古往今来，几人能解？由今溯古，既为下文怀古作了铺垫，同时起笔就显现出卓尔不凡、压倒今古的气魄。以下大段议论，核心都在于希望南宋朝廷积极振作，借地利形胜北取中原，而不能像六朝王谢诸人那样不思恢复、仅仅是凭高流涕而已。下片连用新亭对泣、中流击楫、淝水之战的三个六朝典故，越写越显得意气风发，辞采飞扬。类似的政见在他的上孝宗皇帝书中也都有表述，而以词论之，在词史上可谓独树一帜。这等词、这等胸襟、这等见识，自不屑斤斤计较词语之工拙，读者也不应以寻常之作视之，正如清代冯煦所评："忠愤之气，随笔涌出，并足唤醒当时聋聩，正不必论词之工拙也。"（《蒿庵论词》）

三、赤壁怀古

三国时的赤壁大战，发生在今湖北赤壁市的赤壁，而黄州（今湖北黄冈）也有一个赤壁，一名赤鼻矶。黄州赤壁本来名气不甚大，晚唐诗人杜牧于武宗会昌二年（842）任黄州刺史时，写过一首著名的怀古诗《赤壁》："折戟沉沙铁未销，自将磨洗认前朝。东风不与周郎便，铜雀春深锁二乔。"这大概是较早的故意将黄州赤壁与赤壁大战扯上关系的。这种做法也是其来有自，唐人边塞诗中，地名常常是虚指的。地名不过是触发诗人怀古幽情的媒介罢了，至于此地是否实为当年战场，到并不重要。北宋神宗元丰五年（1082）七月苏轼在黄州谪居时写下了千古名作《念奴娇·赤壁怀古》，又相继写了著名的前后《赤壁赋》，黄州赤壁的声望就逐渐胜过真正作为古战场的赤壁了。后世不但追和苏轼的词作不少，而且往往以东坡作为缅怀的对象，真是"后之视今，亦犹今之视昔"！


赤壁图

苏轼的《念奴娇》，不但开创了赤壁怀古这一类型，而且也是他革新词风的代表作：

> 大江东去，浪淘尽、千古风流人物。故垒西边，人道是，三国周郎赤壁。乱石穿空，惊涛拍岸，卷起千堆雪。江山如画，一时多少豪杰。　　遥想公瑾当年，小乔初嫁了，雄姿英发。羽扇纶巾，谈笑间，樯橹灰飞烟灭。故国神游，多情应笑我，早生华发。人生如梦，一尊还酹江月。

苏轼赤壁怀古词对词的境界作了最为恢弘的开拓，“弄笔者始知自振”。

词的上片咏赤壁，下片怀周瑜，最后以自身感慨作结。开篇词境壮阔，气度豪迈，江山、历史、人物，逐一奔入眼底心头，引起怀古的思绪。“乱石崩云”三句，正面写赤壁景色，岩石壁立，怒涛汹涌，浪花千叠，眼前的乱山大江雄奇险峻，犹有当年战场的气氛和声势。对于周瑜，苏轼特别激赏他年轻有为，英气不凡。“小乔初嫁了”三句看似闲笔，写他新婚未久，春风得意，实际上是衬托他的风流英俊。“羽扇纶巾”三句写周瑜的战功，也很特别。他身为主将却并非身裹戎装，而是羽扇便服，谈笑风生。写战争一点不渲染士马金鼓的战争气氛，只着笔于周瑜的从容潇洒，指挥若定，这种写法更能突出他的风采和才能。这首怀古词兼有感奋和感伤两重色彩，篇末的消极情调掩盖不了全词的豪迈气派。词中写江山之胜和英雄之业，在苏轼之前还未成功出现过。不但词的气象境界凌厉无前，而且大声鞺鞳，需要铜琵琶、铁绰板来伴奏，对于原来只宜于红牙拍板、女儿歌喉的传统词坛来说，的确是重大的突破。

其实赤壁大战时周瑜娶小乔已有九年，并非新婚“初嫁”。苏轼非不知此，而是故意以此突出周郎的人生得意。

苏轼之后，写赤壁怀古的词往往牵合东坡，如王以宁《满庭芳》谓：“千古黄州，雪堂奇胜，名与赤壁齐高。”宋自逊《贺新郎》：“唤起东坡老。问雪堂、几番兴废，斜阳衰草。”辛弃疾的《霜天晓角 · 赤壁》，也是追思东坡风流的怀古词：

辛弃疾写东坡，实则仍是写自己的英雄失路之悲。

> 雪堂迁客。不得文章力。赋写曹刘兴废，千古

事，泯陈迹。　　望中矶岸赤。直下江涛白。半夜一声长啸，悲天地，为予窄。

雪堂是苏轼在黄州的居所名。词的上片拈出苏轼前后《赤壁赋》所涉及的“曹刘兴废”，既是作为怀古词的题中应有之义，同时更是为才华横溢的苏轼屡遭贬斥而致不平。于是下片就很自然地过渡到了自己的处境与心境。换头先写两句景色，笔力劲直。后三句，郁勃愤懑，正是英雄失路之悲。试将其与唐人孟郊的“出门即有碍，谁谓天地宽”并观，即觉得孟诗不过是个人牢骚而已。《霜天晓角》这个词调一般用入声韵，辞气本就急促，辛弃疾此词更写得拗怒顿挫，与前首苏轼词的超旷豪迈相比，风味迥别而又异曲同工。

南宋词人戴复古作有两首赤壁怀古词，一为《满江红》，一为《满庭芳》：

赤壁矶头，一番过、一番怀古。想当时、周郎年少，气吞区宇。万骑临江貔虎噪，千艘列炬鱼龙怒。卷长波、一鼓困曹瞒，今如许。　　江上渡，江边路。形胜地，兴亡处。览遗踪，胜读史书言语。几度东风吹世换，千年往事随潮去。问道傍、杨柳为谁春，摇金缕。

赤壁矶头，临皋亭下，扁舟两度经过。江山如画，风月奈愁何。三国英雄安在，而今但、一目烟波。风流处，竹楼无恙，相对有东坡。　　登临，还自笑，狂游四海，一向忘家。算天寒路远，早早归呵。明日片帆东下，沧洲上、千里芦花。真堪爱，买鱼沽酒，到处听吴歌。

两词大约是宋宁宗嘉定年间戴复古漫游鄂州、黄州一带时所作。前首是比较正统的怀古词写法，上片由经行古迹起笔，转入怀想当年赤壁大战的情形，下片写江山依旧，往事成空，唯有青青杨柳，年年自绿。虽然清人说此词“豪情壮采，实不

减于轼”（《四库全书总目》卷一九九），但此词比较平淡，实际上和苏词的气魄是无法相提并论的。倒是后一首词写得更富有情趣，其长处在于怀古而不粘滞于古。上片由江山风月起兴，然后从三国英雄一直说到苏东坡，“风流”三句，颇耐讽咏。下片写自己的漂荡情怀和落拓江湖之感，颇有清狂之气，“到处听吴歌”，想象归乡情景，很是亲切有味。

四、钱塘、钓台与姑苏怀古

除金陵、京口、赤壁怀古词之外，唐宋词中登临其他地点的怀古词还有许多，这里略举数例。

宋末词中的钱塘怀古之作，自然离不了故国之思。

钱塘怀古。钱塘即杭州，虽然也是有悠久历史的名城，但在南宋之前描写此地的怀古之作并不多见，南宋朝廷驻跸于此，半壁江山的特殊政治局势激发了词人们的怀古之思，尤其是南宋灭亡前后，词人经行此地，更容易借古慨今，表达对故国的深沉怀念。如陈著在南宋亡后，即作有《宝鼎现》、《真珠帘》、《金盏子》、《玉漏迟》四首钱塘怀古词，以春夏秋冬四时为题，而实则全是追怀故都之作。陈德武也有《水龙吟 · 西湖怀古》和《望海潮 · 钱塘怀古》两首，是同样主题的作品，《水龙吟》云：

> 东南第一名州，西湖自古多佳丽。临堤台榭，画船楼阁，游人歌吹。十里荷花，三秋桂子，四山晴翠。使百年南渡，一时豪杰，都忘却、平生志。　可惜天旋时异。藉何人、雪当年耻。登临形胜，感伤今古，发挥英气。力士推山，天吴移水，作农桑地。借钱塘潮汐，为君洗尽，岳将军泪。

上片借宋仁宗赐杭州知州梅挚诗“地有湖山美，东南第一州”之句，以及柳永《望海潮》词中“三秋桂子，十里荷花”的名句，历叙杭州繁华和美丽的西湖景色。但“使百年”三句陡转，谓美景销蚀了英雄之志，正是“东南妩媚，雌了男儿”的

意思，立意顿然深警。下片以“天旋时异”领起，感叹南宋灭亡。结处提及岳飞，可以看出作者内心的复国愿望。陈德武词不甚知名，但此词写得感怆悲凉，不失豪迈之气，是宋末词中难得一见的壮词。

钓台怀古。宋人所作钓台怀古词，大多是吟咏浙江桐庐的严子陵钓台。严子陵名光，是东汉光武帝刘秀的少年好友，刘秀称帝后，严子陵隐居不出，钓于桐庐江上。因此成为名高千古的隐者典范。但南宋人作钓台怀古词，除称颂严子陵的隐逸情怀之外，有时仍然忍不住与时局牵合，发发议论，如胡寅的《水调歌头》：

钓台怀古多咏严子陵高致。

> 不见严夫子，寂寞富春山。空留千丈危石，高出暮云端。想象羊裘披了，一笑两忘身世，来插钓鱼竿。肯似林间翮，飞倦始知还。　中兴主，功业就，鬓毛斑。驱驰一世人物，相与济时艰。独委狂奴心事，未羡痴儿鼎足，放去任疏顽。爽气动星斗，终古照林峦。

上片和传统的题咏钓台诗词一样，都是赞扬严子陵弃功名如敝屣的高尚节操，“肯似”二句，甚至认为严子陵比陶渊明因“鸟倦飞而知还”方归隐田园，还要令人敬佩。下片却意思转到光武帝刘秀身上来了，其意若谓是刘秀的宽容方成就了严子陵的名望，而严子陵的“疏顽”也衬托出了刘秀的心胸。议论别出心裁，新鲜有趣。其中“中兴主”数语，与时局又颇有关联。所以朱熹说这是“拈出严公怀仁辅义之语，以厉往来士大夫，未尝不为之摩挲太息也”（《晦庵集》卷八四《书钓台壁间何人所题后》），也是为之深致感慨。

姑苏怀古。姑苏即苏州，又称吴门。春秋时吴越争霸的往事和绝代佳人西施的韵事，尤其容易触动后世文人的怀古幽情。因此但凡姑苏怀古之作莫不与吴越西施事有关，如南宋词人吴文英的名作《八声甘州》：

姑苏怀古词必然联系西施及吴越争霸往事。

渺空烟四远，是何年、青天坠长星。幻苍崖云树，名娃金屋，残霸宫城。箭径酸风射眼，腻水染花腥。时靸双鸳响，廊叶秋声。　宫里吴王沉醉，倩五湖倦客，独钓醒醒。问苍波无语，华发奈山青。水涵空、阑干高处，送乱鸦、斜日落渔汀。连呼酒，上琴台去，秋与云平。

此词题作“灵岩陪庾幕诸公游”，是吴文英绍定、淳祐间在苏州作幕时所作。灵岩山是姑苏名胜，这里有吴王夫差的故宫，是西施曾经游处之地，有馆娃宫、琴台、响屧廊、采香径等故址。作者登岩怀古，首句极言山高，疑山是天上长星坠地而成，接着以一“幻”字领贯而下，将历史想像与眼前古迹写得似真似幻，打成一片。“时靸”两句，将落叶声当作屧响空廊，一似斯人犹在，古与今的距离与界限，混茫一气，令人无从分辨。下片“宫里吴王”数句，在南宋溺于声色的理宗、度宗朝，也颇有现实感，细细品味，可以体味出作者伤时亦复悼世的心情，这比纯粹只是追怀古迹就要更高明些了。

第三节　唐宋咏史词中的历史思索

唐宋词中的咏史词和怀古词相比，数量要少许多，其中主要有两类，一为读史兴感之作，一为托古讽今之作。前者往往是思接古人，从史书中引发无穷感慨；后者往往是借历史事迹慨叹现实，相对来说，后一类的政治色彩更强一些。

一、读史兴感

范仲淹的《剔银灯 · 与欧阳公席上分题》应当是北宋最早的一篇咏史词：

昨夜因看蜀志。笑曹操孙权刘备。用尽机关，徒劳心力，只得三分天地。屈指细寻思，争如共、刘伶一醉。　人世都无百岁。少痴呆、老成尩悴。只有中间，些子少年，忍把浮名牵系。一品与千金，问白发、如何回避？

范仲淹是北宋政治家，所作词虽不多，但题材风格方面多有新意。此词即为作者读《三国志 · 蜀志》时的感叹，不过因为是“席上分题”之作，语气多出之以戏谑，但调笑之中仍有深慨。上片谓三国英雄费尽机谋权巧，只落得个三分鼎立的局面，尚不如刘伶的狂饮任诞。下片全是议论，谓人生不过百年，少年与老年时，都无法享受人生，只有青壮年之时最为宝贵，怎忍心用来追求浮名浮利呢？“一品”谓名，“千金”谓利，但都无法躲过时光的侵蚀！此词和柳永的“忍把浮名，换了浅斟低唱”，颇有莫逆之处，但同样都是牢骚之辞，并非真的是作者的人生理想。宋人作诗文时比较庄重典雅，填词时却尽可活泼轻松，甚至嘻笑怒骂，倒也显现出文人在特定情境中的真性情。

范仲淹咏史词虽不工，而有深慨。

辛弃疾所作的咏史词，除前引《八声甘州 · 夜读李广传》一篇之外，尚有一首同样是借李广命运抒慨的《卜算子》：

千古李将军，夺得胡儿马。李蔡为人在下中，却是封侯者。　芸草去陈根，笕竹添新瓦。万一朝家举力田，舍我其谁也。

此词是辛弃疾被弹劾罢职隐居于江西铅山瓢泉时所作，题曰“漫兴”，内容也带有一些自我解嘲的色彩。上片咏史，全从《史记 · 李将军列传》中化出，以夺胡儿马南归之事，代指李广一生的英勇业绩；以李广堂弟李蔡为人下中，却能封侯拜相之事，隐指李广的悲剧命运。很明显作者是以李广自比：李广南归入汉，辛弃疾则是南归入宋；李广终生不得封侯，最终自杀而死，辛弃疾入宋后屡遭弹劾，被迫闲居以终老，命运

辛弃疾词中屡以李广自拟。

实有相类之处，难怪引发作者的千古同感。下片更是牢骚之辞，谓自己在乡间经营农事，若朝廷以稼穑为事，自然是舍我其谁了。语意诙谐自嘲，而实蕴辛酸悲愤。此词咏史用事，举重若轻，以大手笔而作小词，依然生气勃勃。

南宋词人王质作过三首《八声甘州》咏史词，分别为“读周公瑾传”、“读诸葛武侯传”、“读谢安石传”而作。且看其中的第二首：

> 过隆中、桑柘倚斜阳，禾黍战悲风。世若无徐庶，更无庞统，沉了英雄。本计东荆西益，观变取奇功。转尽青天粟，无路能通。　　他日杂耕渭上，忽一星飞堕，万事成空。使一曹三马，云雨动蛟龙。看璀璨、出师一表，照乾坤、牛斗气常冲。千年后，锦城相吊，遇草堂翁。

这首词先以想象隆中的桑柘禾黍，引出诸葛亮一生事迹，交杂了作者自己的感触。徐庶、庞统引荐，使刘备三顾茅庐，英雄出山，规划大计，可惜“出师未捷身先死”，徒让曹魏、司马称雄于世。但诸葛亮的《出师表》，却照耀乾坤，千古之下，令人长吊。下片虽基本上从杜甫的《蜀相》诗中化出，但词气壮盛，足以立顽起懦。王质词以明丽见长，这几首咏史词却写得比较豪迈。

此首是词中《天问》。

南宋程珌有《沁园春 · 读史记有感》，也是一篇比较新鲜的作品：

> 试课阳坡，春后添栽，多少杉松。正桃坞昼浓，云溪风软，从容延叩，太史丞公。底事越人，见垣一壁，比过秦关遽失瞳？江神吏，灵能脱罟，不发卫平蒙？　　休言唐举无功，更休笑、丘轲自阨穷。算汨罗醒处，元来醉里。真敖假孟，毕竟谁封！太史亡言，床头酿熟，人在晴岚杳霭中。新堤路，喜梯枝鳞角，夭矫苍龙。

此词上片甚奇，奇就奇在类似屈原的《天问》，只不过将问的对象换成了太史公司马迁，作者将《史记》中不少引发自己疑问之处拿来叩问：春秋时名医秦越人有神眼却为何不能看透李醯刺杀他的用心？长江神龟能逃脱渔夫之网却为何不能令宋国博士卫平放过自己？下片转而借古事发议论，唐举相术无功，奇丑的蔡泽终获富贵，孔孟周游列国，却终身阨穷；屈原忠于楚国，却被流放汨罗；孙叔敖和优孟，一真一假，楚王却无法分辨！这是作者借古人牢骚抒胸中不平。结处谓太史公无言以对，是暗示历史沧桑、遇合得失，本非事理可穷，且去优游山林，观赏松泉，更能欣悦人的心情。此词在结构上以景起、以景结，也缓和了中间咏史所容易导致的板滞感。读史本应能明辨是非，可这首词写完，居然得出的结论是说读史无用、不如林泉佳胜，立意颇有妙趣，令人耳目一新。

二、托古讽今

托古讽今，原本是咏史作品的传统写法。借古史以说时事，在南宋初李纲的一组咏史词中体现得最为明显。李纲是南渡名臣，所作咏史词共有七篇，其中一篇《水龙吟》有残缺，《全宋词》按语谓："原题疑为'汉高□鸿门'。"另外六篇分别是《水龙吟·光武战昆阳》、《念奴娇·汉武巡朔方》、《喜迁莺·晋师胜淝上》、《水龙吟·太宗临渭上》、《念奴娇·宪宗平淮西》、《雨霖铃·明皇幸西蜀》、《喜迁莺·真宗幸澶渊》。涉及的史事包括东汉光武帝中兴汉室、汉武帝击败匈奴、东晋淝水之战、唐太宗战胜突厥、唐宪宗平定跋扈藩镇、唐玄宗因宠幸杨贵妃而播迁西蜀以及宋真宗亲征澶渊抵御契丹等，这些历史事迹都有一个共同点，即都是历史上中兴帝室、抵御外狄入侵，很明显，李纲是希望借此激励宋高宗和南宋朝廷以及士大夫的士气，以振作人心，中兴宋室，收复中原。兹选录其中的两首《喜迁莺》：

李纲咏史词堂堂正正，有宰相气度，亦有谏诤之姿。

长江千里。限南北、雪浪云涛无际。天险难逾，人谋克壮，索虏岂能吞噬。阿坚百万南牧，倏忽长驱吾地。破强敌，在谢公处画，从容颐指。　奇伟。淝水上，八千戈甲，结阵当蛇豕。鞭弭周旋，旌旗麾动，坐却北军风靡。夜闻数声鸣鹤，尽道王师将至。延晋祚，庇烝民，周雅何曾专美。

此词咏东晋淝水之战。东晋孝武帝太元八年（383），前秦苻坚率九十万大军南下，东晋军队在宰相谢安的主持下，由谢玄、谢石等在淝水击败前秦大军，使晋祚复安。作者借古喻今，以此勉励南宋当局抗击金兵。上片先写长江天险，隔断南北，但仅凭天险，绝不可恃，历史上由北而南的统一战争，长江天险往往都被一跃而过。谢安这样的宰相，镇定从容、谋略有方，前方将士用命，这才是击败北方强敌的最重要因素。这实际上是李纲就南宋抗金方略提出的见解。下片顺承，描写谢玄以八千晋军强渡淝水、横击数十倍于己的敌军，使敌人望风披靡。并用风声鹤唳、草木皆兵之典形容其奇伟的战功。结尾三句赞扬淝水之战的贡献：延续晋室、庇佑万民，使《小雅》中所歌颂的周宣王中兴武功，不得专美于前。此词句句咏史，实则也是句句喻今，南宋词中用淝水之战的典故特别多，就是因为局势的相似。这等词让人读了之后，神耸气动，为之振奋。而另一首《喜迁莺》所咏的却是本朝史事澶渊之战：

边城寒早。恣骄虏、远牧甘泉丰草。铁马嘶风，毡裘凌雪，坐使一方云扰。庙堂折冲无策，欲幸坤维江表。叱群议，赖寇公力挽，亲行天讨。　缥缈。銮辂动，霓旌龙旆，遥指澶渊道。日照金戈，云随黄伞，径渡大河清晓。六军万姓呼舞，箭发敌酋难保。虏情詟，誓书来，从此年年修好。

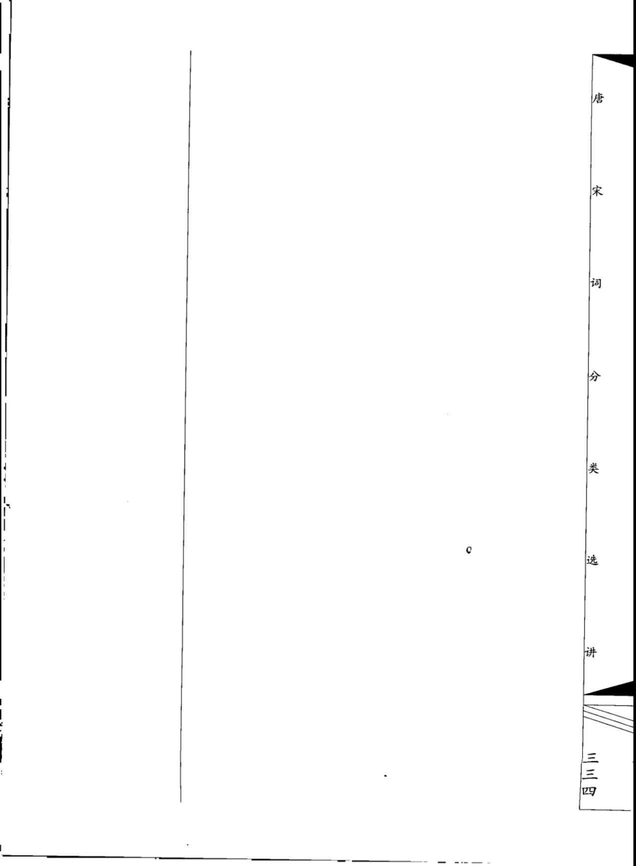
宋真宗景德元年（1004）辽萧太后和圣宗亲率大军南下，

深入宋境，兵抵澶州（今河南濮阳），直逼北宋都城东京汴梁，朝野震动，王钦若、陈尧叟等提出迁都南逃，唯宰相寇准力排众议，坚持抵抗，并力促真宗御驾亲征。真宗至澶州督战，宋军士气大振，奋勇抗敌，射死辽国大将萧挞览。最终两国订立澶渊之盟，此后辽宋间虽不无磨擦，但百年的和平却从此得到了保障。此词就是叙述这一史实的。尽管宋真宗的这一武功与李纲其他咏史词中所提及的汉武帝、唐太宗战胜外狄的功业，不可相提并论，而且以财货赂和平也有伤国体，但这毕竟是本朝祖宗之事，以之激励宋高宗忍辱雪耻，亲提六军，北定中原，还是有其积极的现实意义。从这个角度来说，李纲的这一组咏史词和唐代白居易的新乐府诗一样，均是为君为臣、为时为事而作，非为文而作的，可以看作是李纲谋国方略的形象表述，后来陈亮以词为策论的写法，其实在李纲的这组词中已先启其绪了。

怀古也罢，咏史也罢，究其实质，都反映了古代词人们面对历史沧桑的特定心理，而从中又折射出各自不同的现实境遇和情绪。悠悠史事，触发了词人们思接古人、怅望千秋的感慨，留下了这许多或苍凉或愤激、或清雅或豪迈的词篇，更令后代读者生出“后人而复哀后人”的莫名叹惋。

思考题：

1. 咏史词和怀古词大略有何异同？试结合具体作品说明之。
2. 花间词人的咏史怀古之作侧重于哪些题材？
3. 北宋和南宋的咏史怀古词各有哪些主要特征？
4. 请思考南宋的咏史怀古词为何多与现实政治关系密切，其表现形态又有哪些特点？
5. 请以“金陵怀古”题材为例，思考不同时代词人怀古之作的主要区别。



第十章　体制格律

唐宋词的格律，跟律诗比起来，有很大的不同。总体上说，律诗有统一的格律要求，不管是七律五律还是七绝五绝，其用韵规范和平仄要求基本上是一致的，平仄格式就那么几种，或平起，或仄起。而词则没有统一的格式规范，不同的词调有不同的体式，甚至同一词调有多种体式。分开来看，格律诗与词至少有四点不同：

字句要求不同。格律诗是齐言句，每句要么是五言，要么是七言，句子整齐划一。而词则是以长短句为主，每句字数长短不一,一首词，从二字句到九字句，都可以使用。所以词又称“长短句”。格律诗每首的句数字数也是固定的，或八句或四句，都是偶数句。而词则不定。每个词调，句数字数都不一样，既可以是单数，也可以是双数。最短的词，只有十六个字，最长的词，有240个字。每个词调字数多少不一，即使是同一词调，因体式不同，字数也时有不同。

用韵要求不同。格律诗只能押平声韵；除首句之外，只能是偶数句押韵，即隔句用韵；而且只能一韵到底，不能换韵转韵。而词的用韵，则灵活自由，有的词调押平声，用的词调押仄声，有的是平仄互押，有的是平仄（交）错押。词既可以句句押韵，也可以隔二句或三、四句押韵。词也不必一韵到底，

一首词可以几次换韵。

对仗要求不同。对仗是律诗最基本的要求，律诗中间两联必须对仗。而词的对仗则没有那么严格，因为词多为长短句，也不好对仗。除少数词调如《浣溪沙》下片首二句、《望江南》第三、四句要求用对仗之外，一般不要求用对句。如《满江红》上片两个七言句，可以用对仗，也可以不用。

平仄要求不同。诗的平仄要求，有统一的规则，即一句之内平仄相间，一联之内平仄相对，两联之间平仄相粘。这三点要求，可以说是放之"诗海"而皆准。任何格律诗的平仄都不能背离这三条原则。词中一句的平仄，并不严格要求相间，而词中对句很少，所以词句也就不存在平仄粘对的要求了。

相间，即间隔。诗句以两个字为一音节，每个音节的平仄要间隔开，如平平仄仄平平仄。

相对律诗而言，词体是诗体格律的一次大解放，一次大突围。凡格律诗不允许的，词体基本上都可以自由使用。从形式上说，格律诗追求的是整饬统一之美、平衡对称之美，词体追求的是错综变化之美、流动参差之美。

但这不是说，词的格律是随意而无规则的。就一个个的词调而言，词的规则又是相当严格的，所谓"调有定句，句有定字，字有定声"。每个词调的字数句式、用韵规则、平仄组合，都是有严格规定的。比如用韵，有的词调只宜押入声韵，而不能将同是仄声的上去声与入声通押。有的句子第一个字（所谓"领字"）必须用去声而不宜用上声或入声。李清照《词论》早就说过："诗文分平仄，而歌词分五音，又分五声，又分六律，又分清浊轻重。"在李清照看来，词对字声平仄的要求是比诗歌更细致更严格的。

如果说律诗的格律要求是统一的、类型化的，那么词的格律要求则是独立的、个案化的。唐宋词传存下来的词调大约有近千个，其中唐五代词用调 147 个，宋词用调 881 个。即使不考虑一调多体的因素，仅就一调一体而言，唐宋词的格律规范至少是千种以上。为使读者能大致了解词的基本格律，我们选择了 110 多个常用词调予以介绍。一调常有多种体式，受篇幅所限，这里只能一调介绍一种体式。这些词调按字数多少为序

排列，小令居前，长调居后，俾使读者循序渐进，由易到难。先学习短小令词的平仄格式，再掌握长调慢词的平仄要求。

死记每首词的平仄谱式是枯燥而困难的，不妨先背诵熟记例词，然后再标出其平仄谱式，这样相对容易掌握。

需要提醒的是，对于一个词调，初学者往往只注意到它的字数句式和平仄，而有时会忽略它的用韵规则，在什么位置押韵、是用平韵还是仄韵，是一韵到底还是需要换韵转韵，都要特别留意。有时注意到了用韵而又忽略了每句的平仄。句式、用韵和平仄不妨看作是词体格律的三要素。下面的介绍，也力求说明各词调的句式、用韵和平仄要求。为简明起见，平仄谱中用“—”代表平声字，“丨”表仄声，“+”表可平可仄。

渔 歌 子

本调又名《渔父》。单调27字，五句四平韵。句式为七七三三七。中间三言两句，例用对偶。平仄谱式为：

+丨——丨丨—韵+——丨丨——韵—丨丨句丨——韵——丨丨丨——韵

如张志和词：

西塞山边白鹭飞。桃花流水鳜鱼肥。青箬笠，绿蓑衣。斜风细雨不须归。

忆 江 南

又名《望江南》、《梦江南》、《江南好》。正体27字，单调五句三平韵，句式为三五七七五。中间七言两句，以对偶为宜。第二句偶或添一衬字。宋人多用双调。平仄谱式为：

—+丨句+丨丨——韵+丨+——丨丨句+—+丨丨——韵+丨丨——韵

如白居易词：

江南好，风景旧曾谙。日出江花红胜火，春来江水绿如蓝。能不忆江南。

忆 王 孙

本调单片31字，五句五平韵，句式为七七七三七。平仄谱式为：

+—+｜｜——韵+｜——+｜—韵+｜——｜｜—韵｜——韵+ ｜——+ ｜—韵

如李重元词：

萋萋芳草忆王孙。柳外楼高空断魂。杜宇声声不忍闻。欲黄昏。雨打梨花深闭门。

如 梦 令

本调又名《忆仙姿》、《宴桃源》。凡33字，五仄韵，一叠韵。句式为六六五六二二六。平仄谱式为：

+｜+——｜韵+｜+——｜韵+｜｜——句+｜｜——｜韵—｜韵—｜叠韵+｜｜——｜韵

如李清照词：

昨夜雨疏风骤。浓睡不消残酒。试问卷帘人，却道海棠依旧。知否。知否。应是绿肥红瘦。

乌 夜 啼

本调一名《相见欢》，双调36字，前片三平韵，后片两平韵，过片处错叶两仄韵。两结为九字句，宜于第二字略读，旧谱或分作六言、三言两句。平仄谱式为：

+—+｜——平韵｜——平韵+｜+——｜｜——平韵

+ +｜仄韵+—｜仄韵｜——平韵+｜+——｜｜——平韵

如李煜词：

无言独上西楼。月如钩。寂寞梧桐深院锁清秋。　剪不断。理还乱。是离愁。别是一番滋味在心头。

长相思

本调又名《双红豆》。双调36字，前后片各三平韵，一叠韵。上下片句式相同，均为三三七五。平仄谱式为：

+ +—韵 + +—叠韵 +丨—— +丨—韵 +—+丨—韵

+ +—韵 + +—叠韵 +丨—— +丨—韵 +—+丨—韵

如白居易词：

汴水流。泗水流。流到瓜州古渡头。吴山点点愁。

思悠悠。恨悠悠。恨到归时方始休。月明人倚楼。

四字令

本调又名《醉太平》、《凌波曲》、《醉思凡》。双调38字，前后片各四平韵。第一、二句第三字，第四句第一及第四字，最好用去声，方能将调激起。结句句法是上一下四。上下片句式相同，均为四四六五。平仄谱式为：

——丨—韵 ——丨—韵 +—+丨——韵 丨——丨—韵

——丨—韵 ——丨—韵 +—+丨——韵 丨——丨—韵

如刘过词：

情高意真。眉长鬓青。小楼明月调筝。写春风数声。

思君忆君。魂牵梦萦。翠销香暖云屏。更那堪酒醒。

生查子

本调为双调40字，上下片各两仄韵。各家平仄颇多出入，与仄韵五言绝句相仿。上下片句式相同，均为五言四句。平仄谱式为：

+—+丨—句 +丨——丨韵 +丨丨——句 +丨——丨韵

+—+丨—句 +丨——丨韵 +丨丨——句 +丨——丨韵

如欧阳修词：

去年元夜时，花市灯如昼。月上柳梢头，人约黄昏后。

今年元夜时，月与灯依旧。不见去年人，泪满春衫袖。

点 绛 唇

本调为双调41字，上片四句三仄韵，下片五句四仄韵。上片句式为四七四五，下片句式为四五三四五。平仄谱式为：

+ ｜——句＋—＋ ｜——｜韵｜——｜韵＋｜——｜韵

+ ｜——句＋ ｜— —｜韵— ＋ ｜韵｜——｜韵＋｜——｜韵

如王禹偁词：

雨恨云愁，江南依旧称佳丽。水村渔市。一缕孤烟细。天际征鸿，遥认行如缀。平生事。此时凝睇。谁会凭栏意。

女 冠 子

本调有令、慢两体，令词始于温庭筠，双片41字，上片五句两仄韵、两平韵，下片四句两平韵。上片句式为四六三五五，下片句式为五五五三。慢词始于柳永。平仄谱式为：

｜＋｜｜仄韵｜｜＋——｜仄韵｜ ——平韵＋｜——｜句｜—｜｜—平韵

｜——｜｜句—｜＋—｜平韵｜ ｜——｜句｜——平韵

小令体如韦庄词：

四月十七。正是去年今日。别君时。忍泪佯低面，含羞半敛眉。　不知魂已断，空有梦相随。除却天边月，没人知。

浣 溪 沙

本调为双调42字，上片三平韵，下片两平韵，过片二句多用对偶。上下片句式相同，均为七言三句。别有《摊破浣溪沙》，又名《山花子》，上下片各增三字，韵全同。平仄谱式为：

＋｜＋—＋｜—韵 ＋—＋｜｜——韵＋—＋｜｜——韵

+ 丨 +——丨丨句 +— + 丨丨——韵 + —+ 丨丨——韵

如晏殊词：

一曲新词酒一杯。去年天气旧亭台。夕阳西下几时回。

无可奈何花落去，似曾相识燕归来。小园香径独徘徊。

归 国 遥

本调一般为双调42字，上、下片各四句四仄韵。或上片起句多一字，为变体。上片句式为三七六五，下片为六五六五。平仄谱式为：

—丨丨韵丨丨———丨丨韵 + + + +—丨韵 + ——丨丨韵

+ + 丨——丨韵丨 ——丨丨韵 + + + + —丨韵丨 ——丨丨韵

如韦庄词：

金翡翠。为我南飞传我意。罨画桥边春水。几年花下醉。别后只知相愧。泪珠难远寄。罗幕绣帏鸳被。旧欢如梦里。

卜 算 子

本调为双调44字，上下片各两仄韵。上下片句式相同，均为五五七五。两结亦可酌增衬字，化五言为六言句，于第三字读。别有慢曲89字，前片四仄韵，后片五仄韵。平仄谱式为：

+ 丨丨——句 + 丨——丨 韵 + 丨—— 丨丨—句 + 丨 ——丨韵

+ 丨丨——句 + 丨—— 丨韵 + 丨——丨丨—句 + 丨——丨韵

如李之仪词：

我住长江头，君住长江尾。日日思君不见君，共饮长江水。

此水几时休，此恨何时已。只愿君心似我心，定不负相思意。

采 桑 子

本调又名《丑奴儿令》，双调44字，前后片各三平韵。上下片句式相同，均为七四四七。别有添字格，两结句各添二字，两平韵，一叠韵。平仄谱式为：

+ —+ 丨——丨句 + 丨—— 韵 + 丨——韵+ 丨—— + 丨—韵

+ —+ 丨——丨句 + 丨—— 韵 + 丨——韵+ 丨—— + 丨—韵

如吕本中词：

恨君不似江楼月，南北东西。南北东西。只有相随无别离。

恨君却似江楼月，暂满还亏。暂满还亏。待得团圆是几时。

菩 萨 蛮

本调又名《子夜歌》，双调44字，前后片各两仄韵，两平韵，平仄韵递转。上下片句式为变，上片为七七五五，下片为五言四句。平仄谱式为：

+ — + 丨——丨仄韵+ —+ 丨——丨仄韵+ 丨丨—— 平韵+ ——丨—平韵

+ ——丨丨换仄韵+ 丨——丨仄韵+ 丨丨——换平韵 +—— 丨—叶平韵

如温庭筠词：

小山重叠金明灭。鬓云欲度香腮雪。懒起画蛾眉。弄妆梳洗迟。 照花前后镜。花面交相映。新贴绣罗襦，双双金鹧 鸪。

谒 金 门

本调为双调45字，句句用韵，前后片各四仄韵。上片句式为三六七五，下片句式为三三六七五。平仄谱式为：

— + 丨韵— 丨丨——丨韵+ 丨+ ——丨丨韵丨—

—丨丨韵

+ 丨+ —+丨韵 + 丨+ — —丨韵+ 丨 +— —丨丨韵丨— — 丨丨韵

如冯延巳词：

风乍起。吹皱一池春水。闲引鸳鸯香径里。手挼红杏蕊。斗鸭阑干独倚。碧玉搔头斜坠。终日望君君不至。举头闻鹊喜。

好 事 近

本调又名《钓鱼笛》。双调45字，前后片各两仄韵，以入声韵为宜。两结皆上一下四句法。上片句式为五六六五，下片句式为七五六五。平仄谱式为：

+ 丨丨— —句+ 丨丨— —丨韵+ 丨丨— —丨句丨+ — —丨韵

+ —+丨丨— — 句+ + 丨—丨韵+ 丨丨— —丨句丨+ — —丨韵

如韩元吉词：

凝碧旧池头，一听管弦凄切。多少梨园声在，总不堪华发。　杏花无处避春愁，也傍野烟发。惟有御沟声断，似知人呜咽。

诉 衷 情

本调为唐教坊曲。体式较多，其中一体为双调45字，上下阕各三平韵。上片句式为七五六六，下片句式为三三三四四四。平仄谱式为：

+—丨丨— —韵+ 丨丨— —韵。+—丨丨+ +句+ + + + — —韵

— —丨句丨— —韵丨— —韵丨— —丨句丨 丨 — —句丨丨— —韵

如欧阳修词：

清晨帘幕卷轻霜。呵手试梅妆。都缘自有离恨，故画作远山长。　　思往事，惜流芳。易成伤。拟歌先敛，欲笑还颦，最断人肠。

忆 少 年

本调又名《十二时》。双调46字，前片两仄韵，后片三仄韵，亦以入声部为宜。两结皆上一下四句法。亦有于过片处增一领格字者。上片句式为四四四五五，下片句式为七三四五五。平仄谱式为：

——+ 丨句——丨丨句———丨韵——丨+丨 句丨———丨韵

丨丨———丨丨韵丨——读丨——丨韵——丨—丨句丨——+丨韵

如晁补之词：

无穷官柳，无情画舸，无根行客。南山尚相送，只高城人隔。　　罨画园林溪绀碧。算重来、尽成陈迹。刘郎鬓如此，况桃花颜色。

忆 秦 娥

本调又名《秦楼月》。双调46字，前后片各三仄韵，一叠韵，以用入声韵为宜。又有改用平韵者。上片句式为三七三四四，下片为七七三四四。平仄谱式为：

—+丨韵+—+丨——丨韵——丨叠韵+—+丨句丨——丨韵

+—+丨——丨韵+—+丨——丨韵——丨叠韵+—+丨句丨——丨韵

如李白词：

箫声咽。秦娥梦断秦楼月。秦楼月。年年柳色。灞陵伤别。　　乐游原上清秋节。咸阳古道音尘绝。音尘绝。西风残

照，汉家陵阙。

更漏子

本调46字，前片两仄韵，两平韵，后片三仄韵，两平韵。亦有过片不用韵者，平仄与上片全同。上下片句式相同，均为三三六三三五。平仄谱式为：

丨——句— 丨丨仄韵+ 丨+ —+ 丨仄韵+ 丨丨句丨——平韵+ —+ 丨—平韵

— + 丨换仄韵+ — 丨仄韵+ 丨+—+ 丨仄韵+ +丨句丨——换平韵 + —+ 丨—平韵

如温庭筠词：

玉炉香，红蜡泪。偏照画堂秋思。眉翠薄，鬓云残。夜长衾枕寒。　　梧桐树。三更雨。不道离情正苦。一叶叶，一声声，空阶滴到明。

清平乐

本调又名《忆萝月》、《醉东风》。双调46字，平仄韵换叶。前片四仄韵，后片三平韵。上片句式为四五七六，下片句式为六言四句。平仄谱式为：

+ — + 丨仄韵+ 丨——丨仄韵+ 丨+ ——丨丨仄韵+ 丨+— + 丨仄韵

+—+丨—— 换平韵+ —+ 丨——平韵+ 丨+ —+ 丨句+— + 丨——平韵

如李煜词：

别来春半。触目愁肠断。砌下落梅如雪乱。拂了一身还满。　　雁来音信无凭。路遥归梦难成。离恨恰如春草，更行更远还生。

阮 郎 归

本调又名《醉桃源》、《碧桃春》。双调 47 字，前后片各四平韵。上片句式为七五七五，下片句式为三三五七五。平仄谱式为：

+——｜｜——韵——+｜—韵｜——｜｜——韵+—+｜—韵

—｜｜句｜——韵+—+｜—韵+—+｜｜——韵+—+｜—韵

如秦观词：

湘天风雨破寒初。深沉庭院虚。丽谯吹罢小单于。迢迢清夜徂。　乡梦断，旅魂孤。峥嵘岁又除。衡阳犹有雁传书。郴阳和雁无。

三 字 令

本调为双调 48 字，前后片各四平韵。宋人有第二句下增"｜——"一句作成对偶者。上下片句式相同，均为三言八句。平仄谱式为：

—｜｜句｜——韵｜——韵—｜｜句｜——韵｜——句—｜｜句｜——韵

—｜｜句｜——韵｜——韵—｜｜句｜——韵｜——句—｜｜句｜——韵

如欧阳炯词：

春欲尽，日迟迟。牡丹时。罗幌卷，翠帘垂。彩笺书，红粉泪，两心知。　人不在，燕空归。负佳期。香烬落，枕函倚。月分明，花淡薄，惹相思。

武　陵　春

此调正体为双调48字，上、下片各四句三平韵。上下片句式相同，均为七五七五。变体结句作六字句，共49字。平仄谱式为：

＋丨＋——丨丨句＋丨丨——韵＋丨＋—＋丨—韵
＋丨丨——韵

＋丨＋——丨丨句＋丨丨——韵＋丨＋—＋丨—韵＋
＋丨读丨——韵

如李清照词即为变体：

风住尘香花已尽，日晚倦梳头。物是人非事事休。欲语泪先流。　闻说双溪春尚好，也拟泛轻舟。只恐双溪舴艋舟。载不动、许多愁。

柳　梢　青

本调又名《陇头月》，双调49字，前后片各三平韵。上片句式为四言六句，后片句式为六七四四四四。下片第十二字宜用去声。平仄谱式为：

丨丨——韵＋—＋丨句＋丨——韵＋丨——句＋—
＋丨句＋丨——韵

——丨丨——韵丨＋丨读——丨—韵＋丨——句＋—
＋丨句＋丨——韵

如仲殊词：

岸草平沙。吴王故苑，柳袅烟斜。雨后寒轻，风前香软，春在梨花。　行人一棹天涯。酒醒处、残阳乱鸦。门外秋千，墙头红粉，深院谁家。

太 常 引

本调为双调49字，前片四平韵，后片三平韵。两结句倒数第二字定要去声。上片句式为七五五七，下片句式为四四五五七。平仄谱式为：

＋—＋｜｜——韵＋｜｜——韵＋｜｜——韵｜＋｜读——｜—韵

＋—＋｜句＋—＋｜句＋｜｜——韵＋｜｜——韵｜＋｜读——｜—韵

如辛弃疾词：

一轮秋影转金波。飞镜又重磨。把酒问姮娥。被白发、欺人奈何。　　乘风好去，长空万里，直下看山河。斫去桂婆娑。人道是、清光更多。

西 江 月

本调又名《步虚词》、《江月令》。双调50字，上下片各两平韵，结句各叶一同部仄声韵。上片句式相同，均为六六七六。平仄谱式为：

＋｜＋——｜句＋—＋｜——平韵＋—＋｜｜——平韵＋｜——＋｜仄韵

＋｜＋——｜句＋—＋｜——平韵＋—＋｜｜——平韵＋｜＋—＋｜叶仄

如张孝祥词：

问讯湖边春色，重来又是三年。东风吹我过湖船。杨柳丝丝拂面。　　世路如今已惯，此心到处悠然。寒光亭下水连天。飞起沙鸥一片。

少年游

本调为双调51字，前后片各两平韵，韵位较疏。上下片句式不同，上片为四四五四四五，下片为七五四四五。平仄谱式为：

+——丨句——丨丨句—丨丨——韵丨丨——句丨—+丨句+丨丨——韵

+—+丨——丨句—丨丨——韵丨丨——句丨—+丨句+丨丨——韵

如周邦彦词：

并刀如水，吴盐胜雪，纤手破新橙。锦幄初温，兽烟不断，相对坐调笙。　低声问：向谁行宿，城上已三更。马滑霜浓，不如休去，直是少人行。

醉花阴

本调为双调52字，前后片各三仄韵。上下片句式相同，均为七五五四五。平仄谱式为：

+丨+——丨丨韵+丨——丨韵+丨丨——句+丨——句+丨——丨韵

+—+丨——丨韵丨丨——丨韵+丨丨——句+丨——句+丨——丨韵

如李清照词：

薄雾浓云愁永昼。瑞脑消金兽。佳节又重阳，玉枕纱厨，半夜凉初透。　东篱把酒黄昏后。有暗香盈袖。莫道不销魂，帘卷西风，人似黄花瘦。

南歌子

本调又名《南柯子》、《风蝶令》。唐五代人所作为单调26字，三平韵，例用对句起。句式为五五七九。宋人多用同一格

式重填一片，成双调。平仄谱式为：

+丨——丨句——+丨—韵+—+丨丨——韵+丨+—+丨句丨——韵

+丨——丨句——+丨—韵+—+丨丨——韵+丨+—+丨句丨——韵

如欧阳修词：

凤髻金泥带，龙纹玉掌梳。走来窗下笑相扶。爱道画眉深浅、入时无。

弄笔偎人久，描花试手初。等闲妨了绣功夫。笑问双鸳鸯字、怎生书。

青门引

本调为双调52字，上片五句三仄韵，下片四句三仄韵。上片句式为五六七四五，下片为七五六七。平仄谱式为：

+丨——丨韵+丨+—+丨韵——丨丨丨——句+—+丨句丨丨丨——韵

——+丨——丨韵+丨——丨韵丨+++丨句丨—丨丨——丨韵

如张先词：

乍暖还轻冷。风雨晚来方定。庭轩寂寞近清明，残花中酒，又是去年病。　　楼头画角风吹醒。入夜重门静。那堪更被明月，隔墙送过秋千影。

浪淘沙

本调唐刘禹锡、白居易所作皆为七言绝句体，五代时始流行长短句双调，又名《卖花声》。双调54字，前后片各四平韵，多作激越凄壮之音。上片句式相同，皆为五四七七四。平仄谱式为：

+ 丨 丨——韵 + 丨——韵 + — + 丨 丨——韵 + 丨 + —
— 丨 丨句 + 丨——韵

+ 丨 丨——韵 + 丨——韵 + — + 丨 丨——韵 + 丨 + —
— 丨 丨句 + 丨——韵

如李煜词：

帘外雨潺潺。春意阑珊。罗衾不耐五更寒。梦里不知身是客，一饷贪欢。　　独自莫凭栏。无限江山。别时容易见时难。流水落花春去也，天上人间。

另有三叠长调慢词，有 134 字，分三段，第一、二段各四仄韵，第三段两仄韵，定用入声韵。周邦彦所作为 133 字，第一段六仄韵，第二、三段各五仄韵，并叶入声韵。

鹧　鸪　天

本调又名《思佳客》。双调 55 字，上下片各三平韵，上片第三、四句与过片三言两句多作对偶。上片句式为七言四句，下片为三三七七七。平仄谱式为：

+ 丨—— + 丨—韵 + —+ 丨 丨——韵 + —+ 丨—
—丨句 + 丨——+ 丨—韵

—丨丨句丨——韵 + — + 丨 丨——韵 + — + 丨——丨
句 + 丨—— + 丨—韵

如晏几道词：

彩袖殷勤捧玉钟。当年拚却醉颜红。舞低杨柳楼心月，歌尽桃花扇底风。　　从别后，忆相逢。几回魂梦与君同。今宵剩把银釭照，犹恐相逢是梦中。

木　兰　花

本调为双调，各体字数不一。《花间集》所录三首 55 字，《尊前集》所录皆 56 字，北宋以后多遵用之。其名《木兰花令》者，七言八句，前后片各三仄韵，平仄句式与《玉楼春》

全同。别有《减字木兰花》，44字，前后片第一、三句各减三字，改为平仄韵互换格，每片两仄韵、两平韵。又有《偷声木兰花》，50字，于两片第三句各减三字，平仄韵互换，与《减字木兰花》相同。宋人又有《木兰花慢》，101字，前片五平韵，后片七平韵。平仄谱式为：

+—+丨——丨韵+丨+——丨丨韵+—+丨丨——句+丨+——丨丨韵

+—+丨——丨韵+丨+——丨丨韵+—+丨丨——句+丨+—+丨丨韵

如张先词：

龙头舴艋吴儿竞。笋柱秋千游女并。芳洲拾翠暮忘归，秀野踏青来不定。　　行云去后遥山暝。已放笙歌池院静。中庭月色正清明，无数杨花过无影。

减字木兰花

本调为双调44字，为《木兰花》的变体，句式用韵俱不同。上下片句式均为四七四七。平仄谱式为：

+—+丨仄韵+丨+——丨丨仄韵+丨——平韵+丨——+丨—平韵

+—+丨换仄韵+丨+——丨丨仄韵+丨——换平韵+丨——+丨—平韵

如秦观词：

天涯旧恨。独自凄凉人不问。欲见回肠。断尽金炉小篆香。

黛蛾长敛。任是春风吹不展。困倚危楼。过尽飞鸿字字愁。

玉　楼　春

本调为双调56字，上下片各七言四句三仄韵。第三、四

句多用对偶。平仄谱式为：

+ — + ｜——｜韵+ ｜+ ——｜｜韵+ — + ｜｜——句+ ｜+—— ｜｜韵

+ —+ ｜——｜韵+ ｜+ ——｜｜韵+ — + ｜｜——句+ ｜+ —— ｜｜韵

如晏殊词：

绿杨芳草长亭路。年少抛人容易去。楼头残梦五更钟，花底离愁三月雨。　　无情不似多情苦。一寸还成千万缕。天涯地角有穷时，只有相思无尽处。

鹊　桥　仙

本调为双调56字，上下片各两仄韵。亦有上下片各四仄韵者。上下片句式相同，均为四四六七七。平仄谱式为：

+ — +｜句 + — +｜句+ ｜+ —+ ｜韵+ — +｜｜——句｜+｜读—— +｜韵

+ —+｜句 + —+｜句+ ｜+ —+ ｜韵+ — + ｜｜——句｜+｜读—— +｜韵

如陆游词：

华灯纵博，雕鞍驰射，谁记当年豪举。酒徒一一取封侯，独去作、江边渔父。

轻舟八尺，低篷三扇，占断蘋洲烟雨。镜湖元自属闲人，又何必、君恩赐与。

南　乡　子

本调有单调与双调两体。单调27字，两平韵，三仄韵。句式为四七七二七。双调为平韵，56字，上下片句式相同，均五七七七二七。

｜｜——平韵+ — + ｜｜——平韵｜｜———｜｜仄韵— ｜仄韵｜｜——— ｜｜仄韵

单调如欧阳炯词：

画舸停桡。槿花篱外竹横桥。水上游人沙上女。回顾。笑指芭蕉林里住。

双调如苏轼词：

霜降水痕收。浅碧鳞鳞露远洲。酒力渐消风力软，飕飕。破帽多情却恋头。　　佳节若为酬。但把清尊断送秋。万事到头都是梦，休休。明日黄花蝶也愁。

虞美人

本调为双调。一体56字，上下片各两仄韵，两平韵。一为58字，上下片各两仄韵，三平韵。平仄韵不断转换。56字体的句式，上下片相同，均为七五七九。平仄谱式为：

+ — + 丨— — 丨仄韵 + 丨— — 丨仄韵 + — + 丨丨— —平韵 + 丨 + — — 丨丨— —平韵

+ — + 丨— — 丨换仄韵 + 丨— — 丨仄韵 + — + 丨丨— —换平韵 + 丨 + — — 丨丨— —平韵

如李煜词：

春花秋月何时了。往事知多少。小楼昨夜又东风。故国不堪回首月明中。　　雕阑玉砌应犹在。只是朱颜改。问君能有几多愁。恰似一江春水向东流。

又如蒋捷词：

少年听雨歌楼上。红烛昏罗帐。壮年听雨客舟中。江阔云低断雁叫西风。　　而今听雨僧庐下。鬓已星星也。悲欢离合总无情。一任阶前点滴到天明。

小重山

本调为双调58字，前后片各四平韵。上下句式为七五三七三五，下片句式为五五三七三五。平仄谱式为：

+ 丨 — — + 丨— 韵 + — — 丨丨读 丨— —韵 + — +

丨丨——韵＋＋丨句＋丨丨——韵

＋丨丨——韵＋——丨丨读丨——韵＋—＋丨丨——韵＋＋丨句＋丨丨——韵

如韦庄词：

一闭昭阳春又春。夜寒宫漏永，梦君恩。卧思陈事暗销魂。罗衣湿，红袂有啼痕。　歌吹隔重阍。绕庭芳草绿，倚长门。万般惆怅向谁论？凝情立，宫殿欲黄昏。

临　江　仙

本调为双调58字，体式颇多，其一为上下片各三平韵。上下片句式相同，均为七六七四五。

＋丨＋——丨丨句＋—＋丨——韵＋—＋丨丨——韵＋—＋＋句＋丨丨——韵

＋丨＋——丨丨句＋—＋丨——韵＋—＋丨丨——韵＋—＋丨句＋丨丨——韵

如欧阳修词：

柳外轻雷池上雨，雨声滴碎荷声。小楼西角断虹明。阑干倚处，待得月华生。　燕子飞来窥画栋，玉钩垂下帘旌。凉波不动簟纹平。水精双枕，傍有堕钗横。

又一体，字数用韵相同，然句式有异，上下片均为六六七五五，平仄谱式为：

＋丨＋——丨句＋—＋丨——韵＋—＋丨丨——韵＋——丨丨句＋丨丨——韵

＋丨＋——丨句＋—＋丨——韵＋—＋丨丨——韵＋——丨丨句＋丨丨——韵

如晏几道词：

梦后楼台高锁，酒醒帘幕低垂。去年春恨却来时。落花人独立，微雨燕双飞。　记得小蘋初见，两重心字罗衣。琵琶弦上说相思。当时明月在，曾照彩云归。

又一体为60字，上下片各三平韵，上下片句式为

七六七五五。平仄谱式为：

+ ｜+ ——｜｜句 + — + ｜——韵 + — + ｜+ ——韵 + ——｜｜句 + ｜｜——韵

+ ｜+ ——｜｜句 + — + ｜——韵 + — + ｜+——韵 + ——｜｜句 + ｜｜——韵

如苏轼词：

夜饮东坡醒复醉，归来仿佛三更。家童鼻息已雷鸣。敲门都不应，倚杖听江声。　　长恨此身非我有，何时忘却营营。夜阑风静縠纹平。小舟从此逝，江海寄余生。

踏莎行

本调为双调58字，上下片各三仄韵。每片开头二句例用对偶。上下片句式均为四四七七七，平仄谱式为：

+ ｜——句 + — + ｜韵 + —+ ｜——｜韵 + — + ｜｜——句 +— + ｜——｜韵

+ ｜——句 + — + ｜韵 + —+ ｜——｜韵 + — + ｜｜——句 +— + ｜——｜韵

如晏殊词：

小径红稀，芳郊绿遍。高台树色阴阴见。春风不解禁杨花，濛濛乱扑行人面。　　翠叶藏莺，朱帘隔燕。炉香静逐游丝转。一场愁梦酒醒时，斜阳却照深深院。

一剪梅

本调为双调60字，上下片各三平韵。每句并用平收。上下片句式均为七四四七四四。平仄谱式为：

+ ｜——+ ｜—韵 + ｜——句 + ｜——韵 + —+ ｜｜——句 + ｜——句 + ｜——韵

+ ｜——+ ｜—韵 + ｜——句 + ｜——韵 + —

+丨丨——句+丨——句+丨——韵

如李清照词：

红藕香残玉簟秋。轻解罗裳，独上兰舟。云中谁寄锦书来，雁字回时，月满西楼。　　花自飘零水自流。一种相思，两处闲愁。此情无计可消除，才下眉头，却上心头。

亦有句句叶韵者。如蒋捷词：

一片春愁待酒浇。江上舟摇。楼上帘招。秋娘渡与泰娘桥。风又飘飘。雨又萧萧。　　何日归家洗客袍。银字笙调。心字香烧。流光容易把人抛。红了樱桃。绿了芭蕉。

钗头凤

本调又名《折红英》。双调60字，上下片各七仄韵，两叠韵。上下片句式均为三三七三三四四三。平仄谱式为：

——丨韵++丨仄韵丨—+丨——丨仄韵—+丨换二仄韵——丨仄韵+——丨句丨——丨仄韵丨仄韵丨叠韵丨叠韵

——丨叶首仄韵+—丨仄韵丨——丨——丨仄韵——丨叶二仄韵——丨仄韵+——丨句丨——丨仄韵丨仄韵丨叠韵丨叠韵

如陆游词：

红酥手。黄縢酒。满城春色宫墙柳。东风恶。欢情薄。一怀愁绪，几年离索。错错错。　　春如旧。人空瘦。泪痕红浥鲛绡透。桃花落。闲池阁。山盟虽在，锦书难托。莫莫莫。

蝶恋花

本调又名《鹊踏枝》、《凤栖梧》。双调60字，上下片各四仄韵，句式均为七四五七七。平仄谱式为：

+丨+——丨丨韵+丨——句+丨——丨韵+丨+——丨丨韵+—+丨——丨韵

＋丨＋——丨丨韵＋丨——句＋丨——丨韵＋丨＋——丨丨韵＋—＋丨——丨韵

如冯延巳词：

庭院深深深几许。杨柳堆烟，帘幕无重数。玉勒雕鞍游冶处。楼高不见章台路。　雨横风狂三月暮。门掩黄昏，无计留春住。泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去。

唐多令

本调又名《南楼令》。双调60字，上下片各四平韵。上下片句式均为五五七七三三。平仄谱式为：

—丨丨——韵＋—＋丨—韵丨＋—读＋丨——韵＋丨＋——丨丨句＋＋丨句丨——韵

—丨丨——韵＋—＋丨—韵丨＋—读＋丨——韵＋丨＋——丨丨句＋＋丨句丨——韵

如刘过词：

芦叶满汀洲。寒沙带浅流。二十年、重过南楼。柳下系舟犹未稳，能几日、又中秋。　黄鹤断矶头。故人今在否。旧江山、浑是新愁。欲买桂花同载酒，终不似、少年游。

亦有上片第三句加一衬字者，如吴文英词：

何处合成愁。离人心上秋。纵芭蕉、不雨也飕飕。都道晚凉天气好，有明月、怕登楼。　年事梦中休。花空烟水流。燕辞归、客尚淹留。垂柳不萦裙带住，漫长是、系行舟。

渔家傲

本调正体62字，上下片各五句五仄韵，句句押韵，不能换韵。上下片句式均为七七七三七。平仄谱式为：

＋丨＋——丨丨韵＋—＋丨——丨韵＋丨＋——丨丨韵—＋丨韵＋—＋丨——丨韵

＋丨＋——丨丨韵＋—＋丨——丨韵＋丨＋——

丨丨韵 — ＋ 丨韵 ＋ — ＋ 丨—— 丨韵

如范仲淹词：

塞下秋来风景异。衡阳雁去无留意。四面边声连角起。千嶂里。长烟落日孤城闭。　　浊酒一杯家万里。燕然未勒归无计。羌管悠悠霜满地。人不寐。将军白发征夫泪。

破　阵　子

本调为双调62字，上下片皆三平韵，句式均为六六七七五。平仄谱式为：

丨丨—— ＋丨句 ＋ — ＋ 丨——韵 ＋ 丨 ＋ —— 丨丨句 ＋ 丨—— ＋ 丨—韵 ＋ —＋ 丨—韵

丨丨—— ＋丨句 ＋ — ＋ 丨——韵 ＋ 丨 ＋ —— 丨丨句 ＋ 丨—— ＋ 丨—韵 ＋ — ＋ 丨—韵

如晏殊词：

燕子来时新社，梨花落后清明。池上碧苔三四点，叶底黄鹂一两声。日长飞絮轻。　　巧笑东邻女伴，采桑径里逢迎。疑怪昨宵春梦好，元是今朝斗草赢。笑从双脸生。

苏　幕　遮

本调为双调62字，上下片各四仄韵，句式均为三三四五七四五。平仄谱式为：

丨——句— 丨丨韵＋ 丨——句＋ 丨—— 丨韵＋ 丨——— 丨 丨韵＋ 丨——句＋ 丨—— 丨韵

丨——句— 丨丨韵＋ 丨——句＋ 丨—— 丨韵＋ 丨——— 丨 丨韵＋ 丨——句＋ 丨—— 丨韵

如范仲淹词：

碧云天，黄叶地。秋色连波，波上寒烟翠。山映斜阳天接水。芳草无情，更在斜阳外。　　黯乡魂，追旅思。夜夜除非，好梦留人睡。明月楼高休独倚。酒入愁肠，化作相思泪。

淡 黄 柳

本调为姜夔自度曲。双调65字，上片五句五仄韵，下片七句五仄韵。上上片句式为四五七六七，下片句式为三五七八四四六。平仄谱式为：

+ —｜｜韵 —｜— —｜韵 ｜｜— — —｜｜韵｜｜— —｜｜韵 —｜— —｜—｜韵

｜— ｜韵 — —｜ —｜韵 + — ｜读｜—｜韵 ｜— —读 ｜｜— —｜韵｜｜— —句 ｜｜— —句—｜— —｜｜韵

姜夔词是：

空城晓角，吹入垂杨陌。马上单衣寒恻恻。看尽鹅黄嫩绿，都是江南旧相识。　　正岑寂。明朝又寒食。强携酒，小桥宅，怕梨花、落尽成秋色。燕燕飞来，问春何在，唯有池塘自碧。

青 玉 案

本调为双调67字，前后片各五仄韵，亦有第五句不用韵者。上下片句式稍有不同，上片为七六七四四五，下片唯第二句小异，为七七七四四五。

+ —+ ｜— — ｜韵｜ +｜读— — ｜韵｜ ｜— — —｜｜韵 + — —｜句 + —+ ｜韵 +｜ — —｜韵

+ —+ ｜— — ｜韵 +｜— —｜—｜韵｜ ｜— — —｜｜韵 + — —｜句 + — +｜韵 +｜ — —｜韵

如贺铸词：

凌波不过横塘路。但目送、芳尘去。锦瑟华年谁与度。月桥花院，琐窗朱户。只有春知处。　　飞云冉冉蘅皋暮。彩笔新题断肠句。试问闲情都几许。一川烟草，满城风絮。梅子黄时雨。

天 仙 子

本调唐五代人所作为单调小令，34字，五仄韵。宋人多重叠

一片为之，68字。上下片句式均为七七七三三七。平仄谱式为：

+ 丨 丨 — — 丨 丨韵 + 丨 丨 — — 丨 丨韵 + — — 丨 丨 — — 句— 丨 丨韵— — 丨韵 + 丨 丨 — — 丨 丨韵

+ 丨 丨 — — 丨 丨韵 + 丨 丨 — — 丨 丨韵 + — — 丨 丨 — — 句— 丨 丨韵— — 丨韵 + 丨 丨 — — 丨 丨韵

如张先词：

《水调》数声持酒听，午醉醒来愁未醒。送春春去几时回？临晚镜，伤流景，往事后期空记省。　沙上并禽池上暝，云破月来花弄影。重重帘幕密遮灯，风不定，人初静，明日落红应满径。

江 城 子

本调又名《江神子》。双调70字，前后片各五平韵。上下片句式相同，均为七三三四五七三三。也有增一字，变三言两句为七言一句者。

+ — + 丨 丨 — —韵 丨 — —韵 丨 — —韵 + 丨 + —句 + 丨 丨 — —韵 + 丨 + — — 丨 丨句— 丨 丨句 丨 — —韵

+ — + 丨 丨 — —韵 丨 — —韵 丨 — —韵 + 丨 + —句 + 丨 丨 — —韵 + 丨 + — — 丨 丨句— 丨 丨句 丨 — —韵

注：第一句可作“丨 丨 — — 丨 丨 —”。

如苏轼词：

十年生死两茫茫。不思量，自难忘。千里孤坟，无处话凄凉。纵使相逢应不识，尘满面，鬓如霜。　夜来幽梦忽还乡。小轩窗，正梳妆。相顾无言，惟有泪千行。料得年年断肠处，明月夜，短松冈。

其中个别句式的分合可稍加变化，如秦观词中，下片第四五句的四五句法改为六三。

西城杨柳弄春柔。动离忧。泪难收。犹记多情，曾为系归舟。碧野朱桥当日事，人不见，水空流。　韶华不为少年留。恨悠悠。几时休。飞絮落花时候、一登楼。便做春江都是泪，流不尽，许多愁。

风 入 松

本调为双调 76 字，上下片各四平韵，句式上下片相同，均为七五七七六六，其中第四句第三字读。平仄谱式为：

＋—＋丨丨——韵＋丨丨——韵＋—＋丨——丨句＋—＋读＋丨——韵＋丨———丨句＋—＋丨——韵

＋—＋丨丨——韵＋丨丨——韵＋—＋丨——丨句＋—＋读＋丨——韵＋丨———丨句＋—＋丨——韵

如俞国宝词：

一春长费买花钱。日日醉湖边。玉骢惯识西湖路，骄嘶过、沽酒垆前。红杏香中箫鼓，绿杨影里秋千。　暖风十里丽人天。花压髻云偏。画船载取春归去，余情寄、湖水湖烟。明日重扶残醉，来寻陌上花钿。

祝 英 台 近

本调又名《月底修箫谱》。双调 77 字，前后片各四仄韵，唯上片第二句可叶可不叶。忌用入声韵。上片句式为三三五四五六四七，下片句式为三六五四五六四七。平仄谱式为：

丨——句—丨丨韵—丨丨—丨韵＋丨——句＋丨丨—丨韵＋—＋丨——句＋—＋丨句丨＋丨读＋——丨韵

丨—丨韵＋＋—丨——句＋—丨—丨韵＋丨——句＋＋丨—丨韵＋—＋丨——句＋—＋丨句丨＋丨读＋——丨韵

如辛弃疾词：

宝钗分，桃叶渡，烟柳暗南浦。怕上层楼，十日九风雨。断肠片片飞红，都无人管，倩谁唤、流莺声住。　鬓边觑。试把花卜心期，才簪又重数。罗帐灯昏，呜咽梦中语。是他春带愁来，春归何处。却不解、将愁归去。

御街行

本调又名《孤雁儿》。双调78字，上下片各四仄韵。上下片句式均为七六七六四四五，下片亦有略加衬字者。

——｜｜——｜韵｜｜｜读——｜韵———｜｜——句—｜———｜韵——+｜句+——｜句—｜——｜韵

——｜｜——｜韵｜｜｜读——｜韵———｜｜——句—｜———｜韵——+｜句+——｜句—｜——｜韵

如范仲淹词：

纷纷坠叶飘香砌。夜寂静、寒声碎。真珠帘卷玉楼空，天淡银河垂地。年年今夜，月华如练，长是人千里。　愁肠已断无由醉。酒未到、先成泪。残灯明灭枕头欹，谙尽孤眠滋味。都来此事，眉间心上，无计相回避。

洞仙歌

本调为双调83字，上片六句三仄韵，句式为四五七九三六；下片八句三仄韵，句式为五四七五四七八九。上片第二句是上一下四句法，下片收尾八言句是以一去声字领下七言，紧接又以一去声字领下四言两句作结。前片第二句或用上二下三句法，并于全阕增一、二衬字，句读平仄稍异。平仄谱式为：

+—+｜句+ +——｜韵+｜——｜—｜韵｜——读+｜+｜——句+ +｜句+｜+—+｜韵

+ +—+｜句+｜——句+｜——｜—｜韵｜+ + + +句+｜——句+ +｜读+—+｜韵+ + +读+ +｜——句+ +｜读——｜——｜

如苏轼词：

冰肌玉骨，自清凉无汗。水殿风来暗香满。绣帘开、一点明月窥人，人未寝，倚枕钗横鬓乱。　起来携素手，庭户无声，时见疏星渡河汉。试问夜如何，夜已三更，金波淡、玉绳

低转。但屈指、西风几时来，又不道、流年暗中偷换。

八六子

本调始见《尊前集》所收杜牧词，双调90字，句读与北宋诸家多有出入。宋人词多为88字，前片三平韵，句式为三四六七六四，后片五平韵，句式为六六六九四四八六三六。平仄谱式为：

|——韵|——|句——||——韵|||——||句|——|——句|—|—韵

———|——韵|||——|句——||——韵|||读——|——|句|——|句|——|句——||——||句———|——韵|——韵——|—|—韵

如秦观词：

倚危亭。恨如芳草，萋萋刬尽还生。念柳外青骢别后，水边红袂分时，怆然暗惊。　　无端天与娉婷。夜月一帘幽梦，春风十里柔情。怎奈向、欢娱渐随流水，素弦声断，翠绡香减，那堪片片飞花弄晚，濛濛残雨笼晴。正销凝。黄鹂又啼数声。

惜红衣

本调为姜夔自度曲，双调88字。上片五仄韵，下片六仄韵。宜用入声韵。宋人所作，全叶入声。上下片句式有异，上片为四四四四五四七二四五，下片为四四五六三六六五六。平仄谱式为：

||——句——||韵|——|韵+|——句——|—|韵——||句+++读—+—|韵—|韵+|+—句+———|韵

——||韵+|——句——|—|韵——+|||韵|—|韵+||——|句+|———|韵||——|句—|+——|韵

如姜夔词：

簟枕邀凉，琴书换日。睡余无力。细洒冰泉，并刀破甘碧。墙头唤酒，谁问讯、城南诗客。岑寂。高树晚蝉，说西风消息。　　虹梁水陌。鱼浪吹香，红衣半狼藉。维舟试望故国。眇天北。可惜渚边沙外，不共美人游历。问甚时同赋，三十六陂秋色。

意　难　忘

本调为双调92字，上下片各九句六平韵，然句式前后片稍异，上片句式为四五四五五六五七四，下片句式为六五四五五六五七四。上、下片第四、五句，例作五言对偶，第七句，例作上一下四句法。平仄谱式为：

+丨——韵丨+—+丨句+丨——韵———丨丨句+丨丨——韵—丨丨读丨——韵++丨——韵丨++读——+丨句+丨——韵

+—+丨——韵丨+—+丨句+丨——韵+——丨丨句+丨丨——韵—丨丨读丨——韵++丨——韵丨++读+—丨丨句+丨——韵

如周邦彦词：

衣染莺黄。爱停歌驻拍，劝酒持觞。低鬟蝉影动，私语口脂香。檐露滴，竹风凉。拚剧饮淋浪。夜渐深，笼灯就月，子细端相。　　知音见说无双。解移宫换羽，未怕周郎。长颦知有恨，贪耍不成妆。些个事，恼人肠。试说与何妨。又恐伊、寻消问息，瘦减容光。

满　江　红

本调为双调93字，上片八句四仄韵，下片十句五仄韵。例用入声韵，声情激越（姜夔改作平韵，情调俱变）。上片句式为四七七四七七七三，下片句式为三三三三五四七七八三。

上下片前两个七字句和末尾八字句宜于第三字读。亦可酌增衬字。平仄谱式为：

+丨——句—+丨读+—+丨韵—丨丨读丨——丨句丨—+丨韵+丨+——丨丨句+—+丨——丨韵+++读+丨丨——句——丨韵

++丨句—丨丨韵—丨丨句——丨韵丨——+丨句丨——丨韵+丨+——丨丨句+—+丨——丨韵+++读+丨丨——句——丨韵

如岳飞词：

怒发冲冠，凭栏处、潇潇雨歇。抬望眼、仰天长啸，壮怀激烈。三十功名尘与土，八千里路云和月。莫等闲、白了少年头，空悲切。　靖康耻，犹未雪。臣子恨，何时灭。驾长车踏破，贺兰山缺。壮志饥餐胡虏肉，笑谈渴饮匈奴血。待从头、收拾旧山河，朝天阙。

满　庭　芳

本调又名《锁阳台》。双调95字，前片十句四平韵，后片十句五平韵。过片二字，亦有不叶韵连下为五言句者。下片第五句是上一下四句法，平仄亦可作“丨+——丨。平仄谱式为：

+丨——句+—+丨句丨+—丨——韵丨——丨句—丨丨——韵+丨——丨丨句++丨读+丨——韵——丨句+—+丨句+丨丨——韵

——韵—丨丨句——丨丨句+丨——韵丨—丨读——句+丨——韵丨——丨丨句++丨读+丨——韵——丨句+—+丨句+丨丨——韵

如秦观词：

山抹微云，天连衰草，画角声断谯门。暂停征棹，聊共引离尊。多少蓬莱旧事，空回首、烟霭纷纷。斜阳外，寒鸦万点，流水绕孤村。　销魂。当此际，香囊暗解，罗带轻分。谩赢得、青楼薄幸名存。此去何时见也，襟袖上、空惹啼痕。

伤情处，高城望断，灯火已黄昏。

水调歌头

本调为双调95字，前片九句四平韵，后片十句四平韵。体式变化颇多，有前后片两六言句夹叶仄韵者，有平仄互叶几于句句用韵者。又上片第三、四句，下片第四、五句，可作上六下五，亦可作上四下七。平仄可出入处亦多。其常体的平仄谱式为：

+ 丨丨—丨句 + 丨丨——韵 + —+ 丨—+句 + 丨丨——韵 +丨 ——+丨句 +丨 ——+丨句 +丨丨—— 韵 +丨丨—丨句 +丨丨——韵

+ + +句 + +丨句丨——韵 + — +丨句—+— 丨丨——韵 + 丨——+丨句 + 丨——+丨句 +丨丨——韵 + 丨 + —丨句 +丨丨——韵

如苏轼词：

明月几时有。把酒问青天。不知天上宫阙，今夕是何年。我欲乘风归去，又恐琼楼玉宇，高处不胜寒。起舞弄清影，何似在人间。　　转朱阁，低绮户，照无眠。不应有恨，何事长向别时圆。人有悲欢离合，月有阴晴圆缺。此事古难全。但愿人长久，千里共婵娟。

凤凰台上忆吹箫

本调为双调95字，前片十句四平韵，后片十一句五平韵。平仄谱式为

—丨 ——句 丨——丨句 丨——丨——韵 丨丨——丨句 丨丨——韵—丨 ——丨 丨句—丨丨读 丨丨——韵——丨句——丨丨句丨丨——韵

——韵丨—丨丨 句 —丨丨 ——句丨 丨——韵 丨丨——丨句 —丨 ——韵 — 丨——— 丨句—丨丨读—丨 ——韵

——丨句——丨—句丨丨——韵

如李清照词：

香冷金猊，被翻红浪，起来慵自梳头。任宝奁尘满，日上帘钩。生怕离怀别苦，多少事、欲说还休。新来瘦，非干病酒，不是悲秋。　　休休。这回去也，千万遍阳关，也则难留。念武陵人远，烟锁秦楼。惟有楼前流水，应念我、终日凝眸。凝眸处，从今又添，一段新愁。

汉宫春

本调为双调96字，上下片各九句四平韵。平仄谱式为：

+丨——句丨+—+丨句+丨——韵+—+丨句丨++丨——韵——丨丨句丨——读+丨——韵—丨丨读——+丨句+—+丨——韵

+丨+——丨句丨——丨丨句+丨——韵——丨—丨丨句+丨——韵——丨丨句丨——读+丨——韵—丨丨读——+丨句+—+丨——韵

如辛弃疾词：

春已归来，看美人头上，袅袅春幡。无端风雨，未肯收尽余寒。年时燕子，料今宵、梦到西园。浑未办、黄柑荐酒，更传青韭堆盘。　　却笑东风从此，便薰梅染柳，更没些闲。闲时又来镜里，转变朱颜。清愁不断，问何人、会解连环。生怕见、花开花落，朝来塞雁先还。

八声甘州

本调简称《甘州》，因全词共八韵，故称“八声”。双调97字，前后片各九句四平韵。亦有首句增一韵者。

丨+—丨丨丨——句++丨——韵丨——+丨句+—+丨句+丨——韵+丨——+丨句+丨丨——韵+丨——丨句+丨——韵

＋｜＋—＋｜句｜＋—＋｜句＋｜——韵｜——＋｜句＋｜｜——韵｜——读＋——｜句｜＋—读＋｜｜——韵——｜读｜——｜句＋｜——韵

如柳永词：

对潇潇、暮雨洒江天，一番洗清秋。渐霜风凄惨，关河冷落，残照当楼。是处红衰翠减，苒苒物华休。惟有长江水，无语东流。　　不忍登高临远，望故乡渺邈，归思难收。叹年来踪迹，何事苦淹留。想佳人、妆楼颙望，误几回、天际识归舟。争知我、倚阑干处，正恁凝愁。

声声慢

本调双调97字，前后片各九句五仄韵，例用入声韵。亦有用平韵格者，唯李清照所用仄韵格最为世所传诵。平仄谱式为：

——｜｜韵｜｜——句——｜｜｜｜韵｜｜———｜句｜——｜韵——｜｜｜｜句｜｜—读｜——｜韵｜｜｜句｜——读｜｜｜——｜韵

｜｜———｜韵—｜｜读——｜——｜韵｜｜——句｜｜｜—｜｜韵——｜—｜｜句｜——读｜｜｜｜韵｜｜｜句｜｜｜—｜｜｜韵

李清照词为：

寻寻觅觅，冷冷清清，凄凄惨惨戚戚。乍暖还寒时候，最难将息。三杯两盏淡酒，怎敌他、晚来风急。雁过也，正伤心、却是旧时相识。　　满地黄花堆积。憔悴损，如今有谁堪摘。守着窗儿，独自怎生得黑。梧桐更兼细雨，到黄昏、点点滴滴。这次第，怎一个、愁字了得。

暗香

本调与《疏影》皆为姜夔自度曲。后张炎用以咏荷花荷叶，更名《红情》、《绿意》。此曲97字，前片九句五仄韵，后

片十句七仄韵，例用入声部韵。前片第五字，后片第六字，皆领格字，宜用去声。

丨— 丨丨韵丨 丨—丨 丨句 — — —丨韵 丨 丨 丨—句 丨 丨— — 丨— 丨韵—丨 — —丨 丨句 —丨 丨读 — — —丨韵 丨 丨 丨读丨 丨——句— 丨 丨— 丨韵

—丨韵丨 丨 丨韵 丨 丨 丨 丨—句 丨 丨—丨韵 丨— 丨 丨韵—丨 — —丨 —丨韵 —丨 — —丨 丨句— 丨 丨读— — — 丨韵丨 丨 丨读—丨 丨句丨 —丨 丨韵

姜夔原词是：

旧时月色。算几番照我，梅边吹笛。唤起玉人，不管清寒与攀摘。何逊而今渐老，都忘却、春风词笔。但怪得、竹外疏花，香冷入瑶席。　江国。正寂寂。叹寄与路遥，夜雪初积。翠尊易泣。红萼无言耿想忆。长记曾携手处，千树压、西湖寒碧。又片片、吹尽也，几时见得。

长亭怨慢

本调为姜夔自度曲，双调97字，上、下片各九句五仄韵，亦名《长亭怨》。平仄谱式为：

丨＋丨读＋ —＋丨韵＋ 丨—＋句丨＋—丨韵丨 丨— —句 ＋— —丨 丨—丨韵丨— —丨句—丨 丨读— —丨韵＋丨 丨 — —句＋＋丨读— — —丨韵

＋丨韵丨— — ＋丨句＋丨＋ — —丨韵＋ — 丨 丨句丨 ＋丨读＋— —丨韵＋＋ ＋读＋丨 — —句丨＋丨读＋ — —丨韵丨＋丨 丨—句＋丨 ＋— —丨韵

姜夔原词是：

渐吹尽、枝头香絮。是处人家，绿深门户。远浦萦回，暮帆零乱向何许。阅人多矣，谁得似、长亭树。树若有情时，不会得、青青如此。　日暮。望高城不见，只见乱山无数。韦郎去也，怎忘得、玉环分付。第一是、早早归来，怕红萼、无人为主。算空有并刀，难剪离愁千缕。

双双燕

本调为史达祖自度曲，双调98字，前片九句五仄韵，后片十句七仄韵。平仄谱式为：

丨—丨丨句 丨—丨 ——句丨 ——丨韵 ——丨丨句 丨丨丨——丨韵 —丨 ——丨丨韵 丨丨丨读——丨丨韵—— 丨丨——句 丨丨———丨韵

—丨韵——丨丨韵 丨丨丨——句 丨——丨韵———丨句 丨丨丨——丨韵 —丨 ——丨丨韵 丨丨丨读———丨韵 —丨丨丨——句 丨丨丨—丨丨韵

史达祖原词是：

过春社了，度帘幕中间，去年尘冷。差池欲住，试入旧巢相并。还相雕梁藻井。又软语、商量不定。飘然快拂花梢，翠尾分开红影。　芳径。芹泥雨润。爱贴地争飞，竞夸轻俊。红楼归晚，看足柳昏花暝。应自栖香正稳。便忘了、天涯芳信。愁损翠黛双蛾，日日画阑独凭。

扬州慢

本调为姜夔自度曲。双调98字，前片十句四平韵，后片九句四平韵。前片第四、五句及后片第三、第八句皆上一下四句法。

—丨 ——句 丨——丨句 丨—丨丨 ——韵 丨—— 丨丨句丨丨丨——韵 丨— 丨读——丨丨句丨——丨句 —丨 ——韵丨 ——读— 丨——句— 丨——韵

丨—丨丨句丨 ——读— 丨—— 韵丨丨丨——句—— 丨丨句—丨 —— 韵丨丨丨—— 丨句—— 丨读丨丨——韵 丨———丨句———丨——韵

姜夔原词是：

淮左名都，竹西佳处，解鞍少驻初程。过春风十里，尽荠麦青青。自胡马窥江去后，废池乔木，犹厌言兵。渐黄昏、清

角吹寒，都在空城。　　杜郎俊赏，算而今、重到须惊。纵豆蔻词工，青楼梦好，难赋深情。二十四桥仍在，波心荡、冷月无声。念桥边红药，年年知为谁生。

月　下　笛

本调正体为双片98字，上片十句五仄韵，下片十句四仄韵。此调字句声韵与《琐窗寒》极为相近，徐本立《词律拾遗·凡例》云："《月下笛》即《琐窗寒》也。"变体则上片第五句添一字，作七字句，下片第五句多押一韵。平仄谱式为：

｜｜——句——｜｜句｜——｜韵——｜｜句｜｜——｜—｜韵——｜｜——｜句＋｜｜读——｜｜韵｜———｜句——｜｜句｜——｜韵

—｜韵——｜韵｜—｜句——｜——｜韵——｜｜韵｜——｜—｜韵｜—｜——｜句｜｜｜读——｜—句｜｜｜读｜——句—｜——｜｜韵

如张炎词：

万里孤云，清游渐远，故人何处。寒窗梦里，犹记经行旧时路。连昌约略无多柳，第一是、难听夜雨。谩惊回凄悄，相看烛影，拥衾谁语。　　张绪。归何暮。半零落，依依断桥鸥鹭。天涯倦旅。此时心事良苦。只愁重洒西州泪，问杜曲、人家在否。恐翠袖、正天寒，犹倚梅花那树。

玉　蝴　蝶

本调为双调99字，上片十句五平韵，下片十一句六平韵。平仄谱式为：

｜｜｜——｜句＋—＋｜句＋｜——韵｜｜——句—｜｜｜——韵｜—＋读＋—＋｜句＋｜＋读＋｜——韵｜——韵｜——｜句＋｜——韵

——韵——｜｜句｜——｜句｜｜——韵｜｜——

句｜——｜｜——韵｜—＋读＋—＋｜句＋｜＋读＋｜——韵｜——韵｜——｜句＋｜——韵

如柳永词：

望处雨收云断，凭阑悄悄，目送秋光。晚景萧疏，堪动宋玉悲凉。水风轻、蘋花渐老，月露冷、梧叶飘黄。遣情伤。故人何在，烟水茫茫。　难忘。文期酒会，几孤风月，屡变星霜。海阔山遥，未知何处是潇湘。念双燕、难凭远信，指暮天、空识归航。黯相望。断鸿声里，立尽斜阳。

玲珑四犯

此调正体为双调99字，上下片各九句五仄韵。姜夔自制曲，句读迥别，虽字数亦为99字，然句式用韵不同：上片十句五仄韵，下片十句六仄韵。平仄谱式为：

｜｜｜—句———｜句———｜—｜韵＋——｜｜句｜｜——｜韵——｜—＋｜韵｜——读｜——｜韵｜｜——句＋——｜句—｜｜—｜韵

——｜句——｜韵｜——｜｜句—｜—｜韵｜——｜｜句｜｜——｜韵——｜｜——｜句｜—｜读———｜韵—｜｜韵＋—｜读——｜｜韵

姜夔原词是：

叠鼓夜寒，垂灯春浅，匆匆时事如许。倦游欢意少，俯仰悲今古。江淹又吟恨赋。记当时、送君南浦。万里乾坤，百年身世，唯有此情苦。　扬州柳，垂官路。有轻盈换马，端正窥户。酒醒明月下，梦逐潮声去。文章信美知何用，漫赢得、天涯羁旅。教说与。春来要、寻花伴侣。

琐窗寒

本调为双调99字，上片十句四仄韵，下片十句六仄韵。平仄谱式为：

＋｜——句＋—＋｜句＋——｜韵＋—＋｜句＋｜＋——｜韵｜＋—读＋＋＋＋句＋—＋｜—＋｜韵｜＋—＋｜句＋—＋｜句＋——｜韵

—｜韵——｜韵｜＋｜＋＋句＋—＋｜韵＋—＋｜句＋｜＋——｜韵｜＋—读＋＋＋—句＋＋＋｜—＋｜韵｜＋—读＋｜——句｜＋—＋｜韵

如周邦彦词：

暗柳啼鸦，单衣伫立，小帘朱户。桐花半亩，静锁一庭愁雨。洒空阶、夜阑未休，故人剪烛西窗语。似楚江暝宿，风灯零乱，少年羁旅。　迟暮。嬉游处。正店舍无烟，禁城百五。旗亭唤酒，付与高阳俦侣。想东园、桃李自春，小唇秀靥今在否。到归时、定有残英，待客携尊俎。

燕山亭

本调名一作《宴山亭》。双调 99 字，前片十一句五仄韵，后片十句五仄韵。

＋｜——句—｜｜—句｜｜———｜韵—｜｜—句｜｜——句＋｜｜——｜韵｜｜——句｜—｜读＋——｜韵—｜韵｜｜｜——句｜——｜韵

—｜—｜——句｜＋｜——句｜——｜韵——｜｜句｜｜——句——｜——｜韵｜｜——句＋＋｜读＋——｜韵—｜韵—｜｜读——｜｜韵

如赵佶词：

裁剪冰绡，轻叠数重，冷淡燕脂匀注。新样靓妆，艳溢香融，羞杀蕊珠宫女。易得凋零，更多少、无情风雨。愁苦。闲院落凄凉，几番春暮。　凭寄离恨重重，这双燕，何曾会人言语。天遥地远，万水千山，知他故宫何处。怎不思量，除梦里、有时曾去。无据。和梦也、新来不做。

琵琶仙

本调为姜夔自度曲。双调100字，上片九句四仄韵，下片八句四仄韵。平仄谱式为：

—丨——句丨—丨读丨丨 ———丨韵—丨—丨——句——丨—丨韵—丨丨读——丨丨句丨—丨读丨——丨韵丨丨——句——丨丨句—丨—丨韵

丨—丨读—丨——句丨—丨读——丨—丨韵—丨丨——丨句丨———丨韵—丨丨——丨丨句丨丨—读丨丨—丨韵丨丨—丨——句丨——丨韵

姜夔原词是：

双桨来时，有人似、旧曲桃根桃叶。歌扇轻约飞花，蛾眉正奇绝。春渐远、汀洲自绿，更添了、几声啼鴂。十里扬州，三生杜牧，前事休说。　又还是、宫烛分烟，奈愁里、匆匆换时节。都把一襟芳思，与空阶榆荚。千万缕、藏鸦细柳，为玉尊、起舞回雪。想见西出阳关，故人初别。

东风第一枝

本调为双调100字，上片九句四仄韵，下片八句四仄韵。下片首句可不用韵。平仄谱式为：

+丨——句+—+丨句+—+ +—丨韵+—+丨——句+丨+—+丨韵——+丨句丨+ +读+——丨韵丨丨+读+丨——句+丨丨——丨韵

+ ++读+ + ++韵+丨+读+—+丨韵+—+丨——句丨+ +—+丨韵+—+丨句+ + +读+——丨韵丨+ +读+ +——句+ +丨——丨韵

如史达祖词：

巧沁兰心，偷黏草甲，东风欲障新暖。谩凝碧瓦难留，信知暮寒轻浅。行天入镜，做弄出、轻松纤软。料故园、不卷重帘，误了乍来双燕。　青未了、柳回白眼。红欲断、杏开素

面。旧游忆着山阴，厚盟遂妨上苑。寒炉重熨，便放慢春衫针线。恐凤靴、挑菜归来，万一灞桥相见。

念奴娇

本调又名《百字令》、《酹江月》、《大江东去》、《壶中天》、《湘月》。双调100字，上片九句四仄韵，下片十句四仄韵。宜用入声韵。别有平韵格。平仄谱式为：

丨——丨句 丨—丨读—丨 ———丨韵 丨丨——句 —丨丨读— 丨——丨丨韵丨丨 ——句——丨丨句丨丨 ——丨韵——— 丨句丨——丨 —丨韵

—丨—丨——句丨—— 丨丨句———丨韵丨丨——句 —丨丨读— 丨———丨韵 丨丨——句———丨丨句 丨— —丨韵———丨句 丨——丨 —丨韵

如苏轼词：

大江东去，浪淘尽、千古风流人物。故垒西边，人道是、三国周郎赤壁。乱石穿空，惊涛拍岸，卷起千堆雪。江山如画，一时多少豪杰。　遥想公瑾当年，小乔初嫁了，雄姿英发。羽扇纶巾，谈笑间、樯橹灰飞烟灭。故国神游，多情应笑我，早生华发。人生如梦，一尊还酹江月。

解语花

本调为双调100字，上片九句六仄韵，下片九句七仄韵。平仄谱式为：

——丨丨句丨丨 ——句—＋＋—丨韵丨 —＋丨韵＋— ＋读＋ 丨＋ —＋丨韵＋— ＋丨韵＋ ＋丨读＋—＋丨韵＋丨 —读＋丨 ——句＋ 丨——丨韵

＋ ＋ ＋ ＋ ＋丨韵丨＋—＋丨句＋ ＋ ＋丨韵＋——丨 韵＋—＋读＋丨＋ —＋丨韵——丨丨韵＋＋丨读＋—＋丨韵 ＋ 丨—读＋丨 ——句＋ ＋——丨韵

如周邦彦词：

风销焰蜡，露浥红莲，花市光相射。桂华流瓦，纤云散，耿耿素娥欲下。衣裳淡雅。看楚女、纤腰一把。箫鼓喧，人影参差，满路飘香麝。　　因念都城放夜。望千门如昼，嬉笑游冶。钿车罗帕，相逢处，自有暗尘随马。年光是也。唯只见、旧情衰谢。清漏移，飞盖归来，从舞休歌罢。

高阳台

本调又名《庆春泽》。双调100字，前后片各九句四平韵。亦有于两结三字读处增叶一韵者。平仄谱式为：

+丨——句——丨丨句+—+丨——韵+丨——句+—+丨——韵+—+丨——丨句丨+—读+丨——韵丨——读+丨——句+丨——韵

——丨丨——丨句丨——+丨句+丨——韵+丨——句+—+丨——韵+—+丨——丨句丨+—读+丨——韵丨——读+丨——句+丨——韵

如吴文英词：

宫粉雕痕，仙云堕影，无人野水荒湾。古石埋香，金沙锁骨连环。南楼不恨吹横笛，恨晓风、千里关山。半飘零、庭上黄昏，月冷阑干。　　寿阳空理愁鸾，问谁调玉髓，暗补香瘢。细雨归鸿，孤山无限春寒。离魂难倩招清些，梦缟衣、解佩溪边。最愁人，啼鸟晴明，叶底青圆。

渡江云

本调又名《三犯渡江云》。双调100字，前后片各四平韵。后片第四句为上一下四句法，且须押一同部仄声韵。

+——丨丨句丨—丨丨句丨丨——平韵丨——丨丨句丨丨——句丨丨丨——平韵——丨丨句丨+ +读+丨——平韵—丨+读+——丨句+丨丨——平韵

——平韵——+丨句丨丨——句丨——+丨叶仄韵—丨+读——+丨句+丨——平韵——丨丨——句丨丨+读—丨——平韵—丨丨句——丨丨——平韵

如张炎词：

山空天入海，倚楼望极，风急暮潮初。一帘鸠外雨，几处闲田，隔水动春锄。新烟禁柳，想如今、绿到西湖。犹记得、当年深隐，门掩两三株。　　愁余。荒洲古溆，断梗疏萍，更漂流何处。空自觉、围羞带减，影怯灯孤。常疑即见桃花面，甚近来、翻笑无书。书纵远，如何梦也都无。

桂枝香

本调又名《疏帘淡月》。双调101字，前后片各十句五仄韵，宜用入声韵。前后片第二句第一字并是领格，宜用去声字。

——丨丨韵丨丨丨+—句++—丨韵+丨——+丨句丨——丨韵+—+丨——丨句丨——读+——丨韵丨——丨句+—+丨句丨——丨韵

丨++读——丨丨韵丨++—+句++—丨韵+丨——+丨句丨——丨韵+—+丨——丨句丨——+丨—丨韵丨——丨句+—+丨句丨——丨韵

如王安石词：

登临送目，正故国晚秋，天气初肃。千里澄江似练，翠峰如簇。归帆去棹残阳里，背西风、酒旗斜矗。彩舟云淡，星河鹭起，画图难足。　　念往昔、繁华竞逐，叹门外楼头，悲恨相续。千古凭高，对此漫嗟荣辱。六朝旧事随流水，但寒烟、芳草凝绿。至今商女，时时犹唱，后庭遗曲。

木兰花慢

本调为双调101字，上片十句四平韵，下片十句六平韵。上片亦有用五平韵者。平仄谱式为：

丨——丨丨句 丨—丨句 丨——韵 丨+丨——句 +—丨丨句+丨——韵——丨—丨丨句 丨——读丨丨丨——韵—丨——丨丨句丨—丨丨——韵

——韵丨丨+——韵 丨丨丨 ——韵丨+ 丨——句 +—丨丨句+丨——韵——丨—丨丨句 丨——丨丨丨——韵—丨——丨丨句 丨—丨丨——韵

如辛弃疾词：

老来情味减，对别酒，怯流年。况屈指中秋，十分好月，不照人圆。无情水都不管，共西风、只管送归船。秋晚莼鲈江上，夜深儿女灯前。　征衫。便好去朝天。玉殿正思贤。想夜半承明，留教视草，却遣筹边。长安故人问我，道愁肠、殢酒只依然。目断秋霄落雁，醉来时响空弦。

花　犯

本调为双调 102 字，上片十句六仄韵，下片九句四仄韵。平仄谱式为：

丨——句——+丨句——丨—丨韵+—+丨韵++丨——句+丨—丨韵+ + +丨——丨韵+—+丨丨韵丨丨读+—+丨句———丨丨韵

—— + +丨——句——丨+ +句+——丨韵+ +丨句——丨读+—+丨韵++ +读+ + +丨句+ + 丨读 +—++丨韵+丨丨读+—+丨句+——丨丨韵

如周邦彦词：

粉墙低，梅花照眼，依然旧风味。露痕轻缀。疑净洗铅华，无限佳丽。去年胜赏曾孤倚。冰盘共宴喜。更可惜，雪中高树，香篝薰素被。　今年对花最匆匆，相逢似有恨，依依愁悴。吟望久，青苔上、旋看飞坠。相将见、脆丸荐酒，人正在、空江烟浪里。但梦想、一枝潇洒，黄昏斜照水。

南　浦

本调为双调 102 字，上片八句四平韵，下片九句五平韵，韵位较稀疏。平仄谱式为：

+｜｜——句｜+—句+　+　+　+—｜韵+｜｜——句—+｜读—　+　+——｜韵+—　+｜句+　—　+｜——｜韵++———｜｜句｜｜｜——｜韵

——+｜——句｜+　+｜｜句———｜韵+　｜｜——句——｜读+　+｜+—｜韵+—｜｜韵｜+　+｜——｜韵—｜+——｜｜句+｜———｜韵

如张炎词：

波暖绿粼粼，燕飞来、好是苏堤才晓。鱼没浪痕圆，流红去、翻笑东风难扫。荒桥断浦，柳阴撑出扁舟小。回首池塘青欲遍，绝似梦中芳草。　和云流出空山，甚年年净洗，花香不了。新渌乍生时，孤村路、犹忆那回曾到。余情渺渺。茂林觞咏如今悄。前度刘郎归去后，溪上碧桃多少。

湘 春 夜 月

本调为双调 102 字，上片十句四平韵，下片十一句四平韵。

｜——句｜——｜——韵｜｜｜｜——句—｜｜——韵｜｜｜——｜句｜｜——｜句｜｜——韵｜｜—｜｜句——｜｜句—｜——韵

——｜｜句——｜｜句—｜——韵｜｜——句—｜｜读｜——｜句—｜——韵——｜｜句｜｜—读—｜——韵｜｜｜句｜——读｜｜——句｜｜—｜——韵

如黄孝迈词：

近清明，翠禽枝上消魂。可惜一片清歌，都付与黄昏。欲共柳花低诉，怕柳花轻薄，不解伤春。念楚乡旅宿，柔情别绪，谁与温存。　空樽夜泣，青山不语，残月当门。翠玉楼前，惟是有、一波湘水，摇荡湘云。天长梦短，问甚时、重见

桃根。者次第、算人间没个并刀，剪断心上愁痕。

水　龙　吟

本调又名《龙吟曲》、《小楼连苑》。双调 102 字，前后片各十一句四仄韵。其中第九句第一字是领字格，宜用去声。结句宜用上一下三句法，较二二句式收得有力。平仄谱式为：

丨—+丨——句 +—+ 丨——丨韵 +— 丨丨句+ — + 丨句+— + 丨韵+丨——句+ —+ 丨句+——丨韵 丨+ — + 丨句+ — + 丨句+—丨句——丨韵

+ 丨 +—+ 丨句或韵 丨—— 读+——丨韵+ —+ 丨句 +——丨句 +——丨韵+ 丨 ——句+—+ 丨句 +——丨韵丨 ——丨 丨句+ —+ 丨句丨——丨韵

如苏轼词：

似花还似非花，也无人惜从教坠。抛家傍路，思量却是，无情有思。萦损柔肠，困酣娇眼，欲开还闭。梦随风万里，寻郎去处，又还被、莺呼起。　　不恨此花飞尽，恨西园、落红难缀。晓来雨过，遗踪何在，一池萍碎。春色三分，二分尘土，一分流水。细看来，不是杨花点点，是离人泪。

按，开端亦有用上七下六句式者，平仄为“+ ——丨——丨句+ 丨 + ——丨韵”，是为变格。

齐　天　乐

本调又名《台城路》、《五福降中天》、《如此江山》。双调 102 字，上片十句六仄韵，下片十一句六仄韵。前片第七句、后片第八句第一字是领格，例用去声。亦有前后片首句皆不用韵者。平仄谱式为：

+— + 丨——丨句或韵 — + 丨 — + 丨韵 丨丨——句 —— 丨丨句— 丨———丨韵 —— 丨丨韵丨—丨 ——句 丨——丨韵丨 丨 ——句丨— + 丨 丨 —丨韵

——|—||句或韵|——||句—|—|韵||——句——||句+|——+|韵——||韵|+|——句|——|韵||——句|——||韵

如姜夔词：

庾郎先自吟愁赋。凄凄更闻私语。露湿铜铺，苔侵石井，都是曾听伊处。哀音似诉。正思妇无眠，起寻机杼。曲曲屏山，夜凉独自甚情绪。　　西窗又吹暗雨。为谁频断续，相和砧杵。候馆迎秋，离宫吊月，别有伤心无数。豳诗漫与。笑篱落呼灯，世间儿女。写入琴丝，一声声更苦。

雨　霖　铃

本调为双调103字，前片九句后片八句各五仄韵，例用入声韵。前片第二、五句是上一下三，第八句是上一下四句式，第一字宜用去声。平仄谱式为：

———|韵|——|句||—|韵——||—|句—||读———|韵||——||句|—|—|韵|||读—|——句||——|—|韵

——||——|韵|——读||——|韵——||—|句—||读|——|韵||——句—|——读||—|韵|||读—|——句||——|韵

如柳永词：

寒蝉凄切。对长亭晚，骤雨初歇。都门帐饮无绪，留恋处、兰舟催发。执手相看泪眼，竟无语凝噎。念去去、千里烟波，暮霭沉沉楚天阔。　　多情自古伤离别。更那堪、冷落清秋节。今宵酒醒何处。杨柳岸、晓风残月。此去经年，应是良辰、好景虚设。便纵有、千种风情，更与何人说。

曲　游　春

本调为双调103字，上片十句五仄韵，下片十一句七仄

韵。平仄谱式为：

+｜——｜句+｜——｜句—｜—｜韵｜｜——句｜+—+｜句+——｜韵｜｜——｜韵+｜｜读｜——｜韵｜｜—读｜｜——句—+｜+—｜韵

｜｜韵——+｜韵｜+｜——句—｜—｜韵+｜——句+——｜｜句+——｜韵+｜——｜韵｜｜｜读+—+｜韵｜｜—读｜｜——句+—｜｜韵

如周密词：

禁苑东风外，飏暖丝晴絮，春思如织。燕约莺期，恼芳情偏在，翠深红隙。漠漠香尘隔。沸十里、乱弦丛笛。看画船，尽入西泠，闲却半湖春色。　　柳陌。新烟凝碧。映帘底宫眉，堤上游勒。轻暝笼寒，怕梨云梦冷，杏香愁幂。歌管酬寒食。奈蝶怨、良宵岑寂。正满湖、碎月摇花，怎生去得。

眉　妩

本调一名《百宜娇》。双调 103 字，前片十句五仄韵，后片九句六仄韵。前片第一句，后片第二句及结尾倒数第二句所有第一字并是领格，宜用去声。平仄谱式为：

｜———｜句｜｜——句—｜｜—｜韵｜｜——｜句——｜句———｜—｜韵｜—｜｜韵｜｜—读—｜—｜韵｜—｜读｜｜——｜句｜—｜—｜韵

—｜———｜韵｜｜—+｜句—｜—｜韵+｜——｜句——｜读———｜—｜韵｜—｜｜韵｜｜—读—｜—｜韵｜—｜——句—｜｜—｜｜韵

如王沂孙词：

渐新痕悬柳，澹彩穿花，依约破初暝。便有团圆意，深深拜，相逢谁在香径。画眉未稳，料素娥、犹带离恨。最堪爱、一曲银钩小，宝帘挂秋冷。　　千古盈亏休问。叹谩磨玉斧，难补金镜。太液池犹在，凄凉处、何人重赋清景。故山夜永。试待他、窥户端正。看云外山河，还老尽、桂花影。

拜星月慢

本调为双调 104 字，前片十句四仄韵，后片八句六仄韵。前片第五句及结句，后片第四句及结句，皆上一下四句式。平仄谱式为：

丨丨——句———丨句丨丨——丨丨韵丨丨——句丨———丨韵丨—丨句丨丨读——丨丨—丨句丨丨———丨韵丨丨——句丨———丨韵

丨——读丨丨——丨韵——丨读丨丨——丨韵丨丨丨丨——句丨———丨韵丨——读丨丨——丨韵——丨读丨丨——丨韵丨丨丨读丨丨——句丨——丨丨韵

如周邦彦词：

夜色催更，清尘收露，小曲幽坊月暗。竹槛灯窗，识秋娘庭院。笑相遇，似觉、琼枝玉树相倚，暖日明霞光烂。水眄兰情，总平生稀见。　　画图中、旧识春风面。谁知道、自到瑶台畔。眷恋雨润云温，苦惊风吹散。念荒寒、寄宿无人馆。重门闭、败壁秋虫叹。怎奈向、一缕相思，隔溪山不断。

永遇乐

本调为双调 104 字，前后片各十一句四仄韵，韵位较疏。平仄谱式为：

—丨——句+——丨句—丨—丨韵丨丨——句——丨丨句丨丨——丨韵+—+丨句——丨丨句+丨丨——丨韵丨——读——+丨句丨—++—丨韵

——丨丨句———丨句+丨+—+丨韵丨丨——句+——丨句—丨——丨韵丨——丨句+—+丨句+丨+—+丨韵+—丨读——丨丨句丨—丨丨韵

如辛弃疾词：

千古江山，英雄无觅，孙仲谋处。舞榭歌台，风流总被，雨打风吹去。斜阳草树，寻常巷陌，人道寄奴曾住。想当年、

金戈铁马，气吞万里如虎。　　元嘉草草，封狼居胥，赢得仓皇北顾。四十三年，望中犹记，烽火扬州路。可堪回首，佛狸祠下，一片神鸦社鼓。凭谁问、廉颇老矣，尚能饭否。

绮 罗 香

本调为双调104字，上下片各九句四仄韵。平仄谱式为：

+丨——句——丨丨句+丨———丨韵+丨——句+丨丨——丨韵+ +丨读+丨——句丨+丨读+——丨韵丨+ +读+丨——句+—+丨丨—丨韵

———丨+丨句—丨——+丨句+ +—丨韵丨丨——句+丨丨——丨韵+ + +读+丨——句+ + +读丨——丨韵+ + +读+丨——句丨——丨丨韵

如史达祖词：

做冷欺花，将烟困柳，千里偷催春暮。尽日冥迷，愁里欲飞还住。惊粉重、蝶宿西园，喜泥润、燕归南浦。最妨它、佳约风流，钿车不到杜陵路。　　沉沉江上望极，还被春潮晚急，难寻官渡。隐约遥峰，和泪谢娘眉妩。临断岸、新绿生时，是落红、带愁流处。记当日、门掩梨花，剪灯深夜语。

西 河

本调为三叠105字，第一段六句、第二段七句各四仄韵，第三段五句五仄韵。平仄谱式为：

—丨丨韵——丨丨—丨韵——丨丨丨——句丨—丨丨韵丨—丨丨丨——句———丨—丨韵

丨—丨句—丨丨韵丨—丨丨—丨韵——丨丨丨——句丨—丨丨韵丨—丨丨丨——句———丨—丨韵

丨—丨丨丨丨丨韵丨——读—丨—丨韵丨丨丨——丨韵丨——读丨丨———丨韵—丨—————丨韵

如周邦彦词：

佳丽地。南朝盛事谁记。山围故国绕清江，髻鬟对起。怒涛寂寞打孤城，风樯遥度天际。　断崖树，犹倒倚。莫愁艇子曾系。空余旧迹郁苍苍，雾沉半垒。夜深月过女墙来，伤心东望淮水。　酒旗戏鼓甚处市。想依稀、王谢邻里。燕子不知何世。入寻常、巷陌人家相对。如说兴亡斜阳里。

尉迟杯

本调一名《尉迟杯慢》、《东吴乐》。双调 105 字，上片八句六仄韵，下片九句六仄韵。亦有上、下片第五句俱不押韵，下片第三、四、五句摊破句法，作七字两句者。平仄谱式为：

+—丨韵丨+ + +丨+—丨韵 ——丨丨 ——句+ + + + —丨韵——+丨句+ +丨读+ + + +丨韵丨——读丨丨 ——句丨+—+—丨韵

—+丨丨——句—丨丨 ——句丨+—丨韵丨丨—丨—丨句丨+丨读+ — +丨韵——+读——+丨句丨+丨读+ + + +丨韵丨——读丨丨 ——句丨+ + +—丨韵

如周邦彦词：

隋堤路。渐日晚、密霭生深树。阴阴淡月笼沙，还宿河桥深处。无情画舸，都不管、烟波隔南浦。等行人、醉拥重衾，载将离恨归去。　因念旧客京华，长偎傍、疏林小槛欢聚。冶叶倡条俱相识，仍惯见、珠歌翠舞。如今向、渔村水驿，夜如岁、焚香独自语。有何人、念我无憀，梦魂凝想鸳侣。

解连环

本调又名《望梅》、《杏梁燕》，双调 106 字，上片十一句五仄韵，下片十句五仄韵。平仄谱式为：

丨——丨韵+ ——丨丨句丨 ——丨韵丨丨+读+丨—一句丨+ 丨+—句丨 ——丨韵+丨 ——句+ +丨读+ ——丨韵丨+—丨丨句+丨 +—句+ +—丨韵

——｜—｜｜韵｜——｜｜句＋＋—｜韵｜｜＋读
—｜——句｜＋｜——句｜＋—｜韵＋｜——句｜＋｜读
＋——｜韵＋—＋读｜—｜｜句｜—｜｜韵

如周邦彦词：

怨怀无托。嗟情人断绝，信音辽邈。信妙手、能解连环，似风散雨收，雾轻云薄。燕子楼空，暗尘锁、一床弦索。想移根换叶，尽是旧时，手种红药。　汀洲渐生杜若。料舟依岸曲，人在天角。谩记得、当日音书，把闲语闲言，待总烧却。水驿春回，望寄我、江南梅萼。拼今生、对花对酒，为伊泪落。

望　海　潮

本调为双调107字，前片十一句五平韵，后片十一句六平韵。亦有于过片二字增一韵者。平仄谱式为：

———｜句——＋｜句——｜｜——韵—｜｜—句
——｜｜句——｜｜——韵—｜｜——韵｜—｜—｜句
—｜——韵｜｜——句｜——｜｜——韵

——｜｜——韵｜——｜｜句＋｜——韵—｜｜—句
——｜｜句——｜｜——韵—｜｜——韵｜｜—＋｜句
—｜——韵＋｜——｜｜句—｜｜——韵

如柳永词：

东南形胜，三吴都会，钱塘自古繁华。烟柳画桥，风帘翠幕，参差十万人家。云树绕堤沙。怒涛卷霜雪，天堑无涯。市列珠玑，户盈罗绮竞豪奢。　重湖叠巘清嘉。有三秋桂子，十里荷花。羌管弄晴，菱歌泛夜，嬉嬉钓叟莲娃。千骑拥高牙。乘醉听箫鼓，吟赏烟霞。异日图将好景，归去凤池夸。

按，此调平仄，前片第八句有作“｜｜—｜｜”为上一下四句式，后片结尾作“—｜——句｜——｜｜——韵”者。亦有前片第四句作“——｜｜句”，后片首二字增一韵者。

一 萼 红

本调有仄韵、平韵两体，仄韵体较少。平韵体双调108字，上片十一句五平韵，下片十句四平韵。平仄谱式为：

丨——韵丨＋—＋丨句＋丨丨——韵＋丨——句＋—＋丨句＋丨＋丨——韵丨＋丨读＋—＋丨句＋＋＋读—丨丨——韵＋丨——句＋—＋丨句＋丨——韵

＋丨＋—＋丨句丨＋—＋丨句＋丨——韵＋丨——句＋—＋丨句＋＋＋丨——韵丨＋＋读——＋丨句＋＋＋读＋丨丨——韵＋丨＋—＋＋句＋丨——韵

如周密词：

步深幽。正云黄天淡，雪意未全休。鉴曲寒沙，茂林烟草，俯仰千古悠悠。岁华晚，飘零渐远，谁念我、同载五湖舟。磴古松斜，厓阴苔老，一片清愁。　回首天涯归梦，几魂飞西浦，泪洒东州。故国山川，故园心眼，还似王粲登楼。最怜他、秦鬟妆镜，好江山、何事此时游。为唤狂吟老监，共赋销忧。

疏 影

此为姜夔自度曲。双调110字，前片十句五仄韵，后片十句四仄韵，例用入声韵。平仄谱式为：

——丨丨韵丨丨—丨丨句—丨—丨韵丨丨——句—丨——句——丨丨—丨韵——丨丨——丨句丨丨丨读———丨韵丨丨—读丨丨——句丨丨丨——丨韵

—丨——丨丨句丨—丨丨丨句—丨—丨韵丨丨——句丨丨——丨韵——丨丨——丨句丨丨丨读丨——丨韵丨丨—读—丨——句丨丨丨——丨韵

姜夔原词是：

苔枝缀玉。有翠禽小小，枝上同宿。客里相逢，篱角黄昏，无言自倚修竹。昭君不惯胡沙远，但暗忆、江南江北。想

佩环、月夜归来，化作此花幽独。　犹记深宫旧事，那人正睡里，飞近蛾绿。莫似春风，不管盈盈，早与安排金屋。还教一片随波去，又却怨、玉龙哀曲。等恁时、重觅幽香，已入小窗横幅。

沁 园 春

本调又名《寿星明》。双调114字，前片十三句四平韵，后片十二句五平韵，亦有于过片处增一暗韵者。上片第四句与下片第三句皆须以一字领下四言四句，前后片结尾并以一字领下四言二句，宜用去声字。平仄谱式为：

＋丨——句 丨丨——句 丨丨丨—韵丨＋—＋丨句＋—＋丨句 ＋— ＋丨句＋丨——韵＋丨——句＋ —＋丨句＋丨—— ＋丨 —韵——丨句 丨＋—＋丨句＋丨——韵

——＋丨——韵 丨＋丨—— ＋丨—韵 丨＋—＋丨句＋—＋丨句＋— ＋丨句 ＋丨——韵＋丨——句＋ — ＋丨句＋丨—— ＋丨—韵——丨 句 丨＋— ＋ 丨句 ＋丨——韵

如辛弃疾词：

三径初成，鹤怨猿惊，稼轩未来。甚云山自许，平生意气，衣冠人笑，抵死尘埃。意倦须还，身闲贵早，岂为莼羹鲈脍哉。秋江上，看惊弦雁避，骇浪船回。　东冈更葺茅斋，好都把轩窗临水开。要小舟行钓，先应种柳，疏篱护竹，莫碍观梅。秋菊堪餐，春兰可佩，留待先生手自栽。沉吟久，怕君恩未许，此意徘徊。

摸 鱼 儿

本调又名《摸鱼子》、《买陂塘》、《迈陂塘》、《双蕖怨》。双调116字，前片十句后片十一句各七仄韵。唯第一韵可叶可不叶。前后片第四韵，多为十字一气贯注，亦有作上三下七，或以一字领四言一句、五言一句。双结倒数第三句第一字皆宜

用去声作领字格。平仄谱式为：

丨——读丨 ——丨韵 ———丨 —丨韵＋ ——丨 ——丨句— 丨丨——丨韵—丨丨韵丨＋丨读＋ — ＋ 丨——丨韵 ＋ — ＋丨韵 丨丨丨——句 ＋ — ＋丨句＋丨丨—丨韵

——丨句 ＋丨——丨丨韵 ———丨 —丨韵 ＋ — ＋ 丨——丨句 ＋丨＋ ——丨韵—丨丨韵 丨＋丨读＋—＋丨 ——丨韵 ＋—＋丨韵 丨丨丨——句 ＋ — ＋丨句＋丨丨—丨韵

如辛弃疾词：

更能消、几番风雨。匆匆春又归去。惜春长恨花开早，何况落红无数。春且住。见说道、天涯芳草迷归路。怨春不语。算只有殷勤，画檐蛛网，尽日惹飞絮。　　长门事，准拟佳期又误。蛾眉曾有人妒。千金纵买相如赋，脉脉此情谁诉。君莫舞。君不见、玉环飞燕皆尘土。闲愁最苦。休去倚危栏，斜阳正在、烟柳断肠处。

贺 新 郎

又名《金缕曲》、《乳燕飞》、《貂裘换酒》。双调116字，前后片各十句六仄韵。大抵用入声韵者较激壮，用上去声韵者较凄郁。平仄谱式为：

＋丨——丨韵 丨——读＋ — ＋丨句丨 ——丨韵＋丨＋ — ＋＋丨句＋丨 —— ＋丨韵＋丨丨读—— ＋丨韵＋丨＋— — ＋丨句丨＋—＋丨 ——丨韵＋ 丨丨句丨—丨韵

＋ — ＋丨 ——丨韵 丨——读＋ — ＋丨句 丨——丨韵 ＋丨＋—— ＋丨句＋丨—— ＋丨韵＋丨丨读—— ＋丨韵＋丨 ＋—— ＋丨句丨＋—读＋丨 —— 丨韵＋丨丨句丨—丨韵

如张元幹词：

梦绕神州路。怅秋风、连营画角，故宫离黍。底事昆仑倾砥柱。九地黄流乱注。聚万落、千村狐兔。天意从来高难问，况人情、老易悲如许。更南浦，送君去。　　凉生岸柳催残暑。耿斜河、疏星淡月，断云微度。万里江山知何处。回首对

床夜语。雁不到、书成谁与。目尽青天怀今古，肯儿曹、恩怨相尔汝。举大白，听金缕。

兰 陵 王

本调三叠130字。第一段十句七仄韵，第二段八句五仄韵，第三段十句六仄韵，宜用入声韵。平仄谱式为：

丨一丨韵一丨 一一丨丨韵一一丨读一丨丨一句丨丨一一丨一丨韵一一丨丨丨韵一丨韵一一丨丨韵一一丨读一丨丨一句一丨一一丨一丨韵

一一丨一丨韵 丨丨丨一一句 丨一丨韵一一一丨一一丨韵一丨丨一丨句丨一一丨句一一一丨丨丨丨韵丨一丨一丨韵

一丨韵丨一丨韵 丨丨丨一一句一丨 一丨韵一一丨丨一一丨韵 丨丨丨一丨句 丨一一丨韵一一一丨句 丨丨丨句丨丨韵

如周邦彦词：

柳阴直。烟里丝丝弄碧。隋堤上、曾见几番，拂水飘绵送行色。登临望故国。谁识。京华倦客。长亭路，年去岁来，应折柔条过千尺。　闲寻旧踪迹。又酒趁哀弦，灯照离席。梨花榆火催寒食。愁一箭风快，半篙波暖，回头迢递便数驿。望人在天北。　凄恻。恨堆积。渐别浦萦回，津堠岑寂。斜阳冉冉春无极。念月榭携手，露桥闻笛。沉思前事，似梦里，泪暗滴。

瑞 龙 吟

本调三叠133字，前两叠各六句三仄韵，为双拽头。后叠十七句九仄韵。平仄谱式为：

＋一丨韵一丨丨丨一一句丨一＋丨韵一一＋丨＋一句＋一丨丨句一一丨丨韵

丨—丨韵+丨丨——丨句丨—+丨韵——+丨——句+—+丨句——丨丨韵

—丨———丨句丨—+丨句+——丨韵+丨丨+——句—丨—丨韵—++丨句+丨——丨韵——丨读——+丨句——+丨韵丨丨——丨韵丨—丨丨句——丨丨韵+丨——丨韵—丨丨句——+——丨韵+—丨丨句+—+丨韵

如周邦彦词：

章台路。还见褪粉梅梢，试花桃树。愔愔坊陌人家，定巢燕子，归来旧处。　黯凝伫。因念个人痴小，乍窥门户。侵晨浅约宫黄，障风映袖，盈盈笑语。　前度刘郎重到，访邻寻里，同时歌舞。唯有旧家秋娘，声价如故。吟笺赋笔，犹记燕台句。知谁伴、名园露饮，东城闲步。事与孤鸿去。探春尽是，伤离意绪。官柳低金缕。归骑晚、纤纤池塘飞雨。断肠院落，一帘风絮。

六　丑

本调为周邦彦自度曲。双调140字，前片八仄韵，后片九仄韵。例用入声韵，诸领字并用去声。平仄谱式为：

丨——丨丨句丨丨丨读———丨韵丨—丨—句———丨丨韵丨丨—丨韵丨丨——丨句丨——丨句丨丨——丨韵——丨丨——丨韵丨丨——句——丨丨韵——丨——丨韵丨——丨丨句—丨—丨韵

———丨韵丨——丨丨韵丨丨——丨句—丨丨韵——丨丨—丨韵丨——丨丨句丨——丨韵——丨读丨——丨韵—丨丨读丨丨——丨丨句丨——丨韵——丨读丨丨—丨韵丨丨—读丨丨——丨句——丨丨韵

如周邦彦词：

正单衣试酒，恨客里、光阴虚掷。愿春暂留，春归如过翼。一去无迹。为问花何在，夜来风雨，葬楚宫倾国。钗钿堕

处遗香泽。乱点桃蹊，轻翻柳陌。多情为谁追惜。但蜂媒蝶使，时叩窗隔。　　东园岑寂。渐蒙笼暗碧。静绕珍丛底，成叹息。长条故惹行客。似牵衣待话，别情无极。残英小、强簪巾帻；终不似、一朵钗头颤袅，向人欹侧。漂流处、莫趁潮汐。恐断红、尚有相思字，何由见得。

六州歌头

本调为双调143字，上下片各八平韵。又有于平韵外兼叶仄韵者，或同部平仄互叶，或平韵同部、仄韵随时变换，并能增强激壮声情，有繁弦急管、五音繁会之妙。要以平韵为主，仄韵为副。平仄谱式为：

——＋丨句＋丨丨——韵—＋丨句——丨句丨——韵丨——韵＋丨＋—丨句＋—丨句—＋丨句＋＋丨句—＋丨句丨——韵＋丨＋—句＋丨——丨句＋丨——韵丨＋—＋丨句＋丨丨——韵＋丨——韵丨——韵

丨——丨句＋—丨句—＋丨句丨——韵＋＋丨句—＋丨句丨——韵丨——韵＋丨——丨句＋＋丨句丨——韵—＋丨句—＋丨句丨——韵＋丨＋—＋丨句＋—丨读＋丨——韵丨＋—＋丨句＋丨丨——韵＋丨——韵

如张孝祥词：

长淮望断，关塞莽然平。征尘暗，霜风劲，悄边声。黯销凝。追想当年事，殆天数，非人力，洙泗上，弦歌地，亦膻腥。隔水毡乡，落日牛羊下，区脱纵横。看名王宵猎，骑火一川明。笳鼓悲鸣。遣人惊。　　念腰间箭，匣中剑，空埃蠹，竟何成。时易失，心徒壮，岁将零。渺神京。干羽方怀远，静烽燧，且休兵。冠盖使，纷驰骛，若为情。闻道中原遗老，常南望、翠葆霓旌。使行人到此，忠愤气填膺。有泪如倾。

夜 半 乐

本调为三叠144字，前段、中段四仄韵，后段五仄韵。前段第四句是上一下四句式。平仄谱式为：

丨—丨丨—丨句——丨丨句—丨——丨韵丨丨丨——句丨——丨韵丨—丨丨句——丨丨句丨——丨——句丨——丨韵丨丨丨读——丨—丨韵

丨—丨丨丨丨句丨丨——句丨——丨韵—丨丨读—————丨韵丨——丨句——丨丨句丨—丨丨——句丨——丨韵丨—丨读——丨—丨韵

丨丨—丨句丨丨——句丨——丨韵丨丨丨——丨—丨韵丨——读—丨丨丨—丨韵—丨丨读丨丨——丨韵丨——丨——丨韵

如柳永词：

冻云暗淡天气，扁舟一叶，乘兴离江渚。渡万壑千岩，越溪深处。怒涛渐息，樵风乍起，更闻商旅相呼。片帆高举。泛画鹢、翩翩过南浦。　望中酒旆闪闪，一簇烟村，数行霜树。残日下、渔人鸣榔归去。败荷零落，衰杨掩映，岸边两两三三，浣纱游女，避行客、含羞笑相语。　到此因念，绣阁轻抛，浪萍难驻。叹后约丁宁竟何据。惨离怀，空恨岁晚归期阻。凝泪眼、杳杳神京路。断鸿声远长天暮。

莺 鸣 序

本调为词中最长之调，240字，分四段，每段各四仄韵。平仄谱式为：

——丨—丨丨句丨——丨丨韵丨—丨读—丨——句丨丨—丨—丨韵丨—丨读——丨丨句——丨丨——丨韵丨———丨句丨—丨丨—丨韵

丨丨——句丨丨丨句丨——丨丨韵丨—丨读—丨——句丨——丨—丨韵丨——读——丨丨句丨—丨读——

—丨韵丨——句—丨——句丨——丨韵

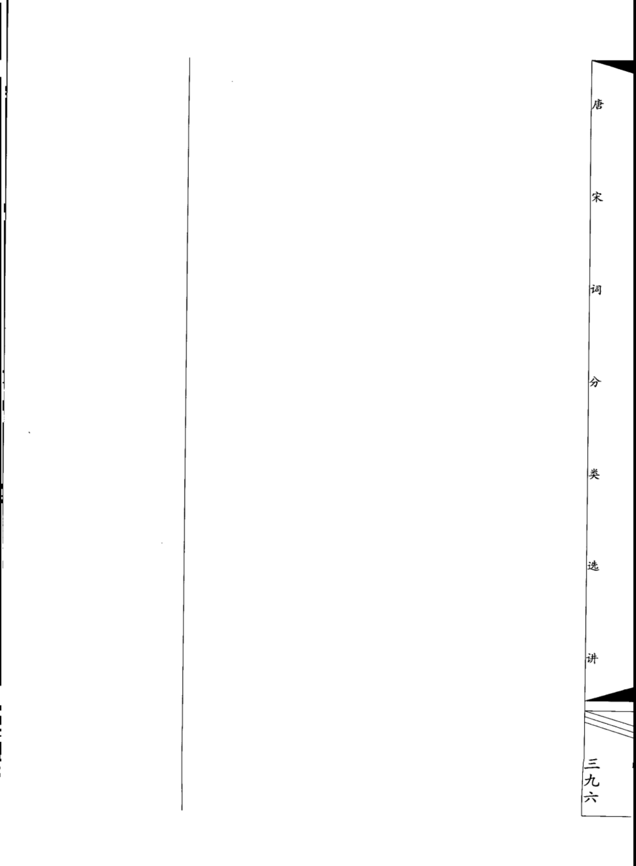
——丨丨句丨丨——句丨—丨丨丨韵丨丨丨读丨——丨句丨丨——句丨丨——句丨——丨韵——丨丨句———丨句———丨——丨句丨——读丨丨——丨韵——丨丨句——丨丨——句丨—丨丨—丨韵

——丨丨句丨丨——句丨丨—丨丨韵丨丨丨读———丨句丨丨——句丨丨——句丨——丨韵——丨丨句———丨句———丨—丨丨句丨——读—丨——丨韵———丨——句丨丨——句丨—丨丨韵

如吴文英词：

残寒正欺病酒，掩沈香绣户。燕来晚、飞入西城，似说春事迟暮。画船载、清明过却，晴烟冉冉吴宫树。念羁情游荡，随风化为轻絮。　　十载西湖，傍柳系马，趁娇尘软雾。溯红渐、招入仙溪，锦儿偷寄幽素。倚银屏、春宽梦窄，断红湿、歌纨金缕。暝堤空，轻把斜阳，总还鸥鹭。　　幽兰旋老，杜若还生，水乡尚寄旅。别后访、六桥无信，事往花委，瘞玉埋香，几番风雨。长波妒盼，遥山羞黛，渔灯分影春江宿，记当时、短楫桃根渡。青楼仿佛，临分败壁题诗，泪墨惨淡尘土。

危亭望极，草色天涯，叹鬓侵半苧。暗点检、离痕欢唾，尚染鲛绡，亸凤迷归，破鸾慵舞。殷勤待写，书中长恨，蓝霞辽海沉过雁，漫相思、弹入哀筝柱。伤心千里江南，怨曲重招，断魂在否。



主要参考文献

曾昭岷、曹济平、王兆鹏、刘尊明．全唐五代词．北京：中华书局,1999.
唐圭璋．全宋词．北京：中华书局,1965.
唐圭璋．全金元词．北京：中华书局,1979.
唐圭璋．词话丛编．北京：中华书局,1986.
王兆鹏．唐宋词汇评 · 唐五代卷．杭州：浙江教育出版社,2004.
吴熊和．唐宋词汇评 · 两宋卷．杭州：浙江教育出版社,2005.
施蛰存．词籍序跋萃编．北京：中国社会科学出版社,1994.
金启华等．唐宋词集序跋汇编．南京：江苏教育出版社,1990.
夏承焘．唐宋词人年谱．上海：上海古籍出版社,1979.
龙榆生．唐宋词格律．上海：上海古籍出版社,1978.
唐圭璋．词学论丛．上海古籍出版社,1986.
龙榆生．龙榆生词学论文集．上海：上海古籍出版社,1997.
詹安泰．詹安泰词学论稿．广州：广东人民出版社,1984.
詹安泰．宋词散论．广州：广东人民出版社,1980.
俞平伯．读词偶得．北京：人民文学出版社,2000.
叶嘉莹、缪钺．灵溪词说．上海：上海古籍出版社,1993.
叶嘉莹．唐宋名家词论稿．石家庄：河北教育出版社,1997.

陈廷焯．词则．上海：上海古籍出版社,1984.
胡适．词选．石家庄：河北人民出版社,1999.
俞陛云．唐五代两宋词选释．上海：上海古籍出版社,1985.
俞平伯．唐宋词选释．北京：人民文学出版社,1979.
夏承焘．唐宋词欣赏．天津：百花文艺出版社,1980.
唐圭璋．唐宋词简释．上海：上海古籍出版社,1999.
陈匪石．宋词举．南京：金陵书画社,1983.

杨海明．唐宋词史．天津：天津古籍出版社,1998.

刘扬忠．唐宋词流派史．福州：福建人民出版社，1999.
刘尊明．唐五代词史论稿．北京：文化艺术出版社，2000.
王兆鹏．唐宋词史论．北京：人民文学出版社，2000.
王兆鹏．唐宋词史的还原与建构．武汉：湖北人民出版社，2005.
陶尔夫、诸葛忆兵．北宋词史．哈尔滨：黑龙江教育出版社，2002.
陶尔夫、刘敬圻．南宋词史．哈尔滨：黑龙江人民出版社，1992.
杨海明．唐宋词与人生．石家庄：河北人民出版社，2002.
沈松勤．唐宋词社会文化学研究．浙江大学出版社，2000.
王晓骊．唐宋词与商业文化关系研究．北京：中国社会科学出版社，2004.
诸葛忆兵．徽宗词坛研究．北京：北京出版社，2001.
王兆鹏．宋南渡词人群体研究．台北：文津出版社，1992.
路成文．宋代咏物词史论．北京：商务印书馆，2005.
孙维城．宋韵——宋词人文精神与审美形态探论．合肥：安徽大学出版社，2002.
刘尊明、朱崇才．休闲宋词鉴赏辞典．武汉：湖北辞书出版社，1997.
易蓉 陈扬燕．宋代节序词研究与欣赏．北京：中国农业出版社，2004.
陶然．金元词通论．上海：上海古籍出版社，2001.

宇野直人．柳永论稿．上海：上海古籍出版社，1998.
薛瑞生．东坡词编年笺证．西安：三秦出版社，1998.
宛敏灏．张孝祥词笺校．合肥：黄山书社，1993.
邓广铭．稼轩词编年笺注．上海：上海古籍出版社，1993.
刘扬忠．辛弃疾词心探微．济南：齐鲁书社，1990.
杨铁夫．梦窗词全集笺释．无锡：民生印书馆，1936.
陶尔夫、刘敬圻．吴梦窗词传．长春：吉林人民出版社，1998.
王筱芸．碧山词研究．南京：南京 出版社,1991.

许伯卿．宋词题材“狭深”论辨正．江西社会科学，2005(7)
诸葛忆兵．“采莲”杂考—兼谈“采莲”类题材唐宋诗词的阅读理解．文学遗产，2003(5)
诸葛忆兵．性爱心理与词体的兴起．文学评论，2004(3)
王兆鹏．北宋隐逸词人潘阆生平考索．文史哲，2006(5)

周秀荣．宋代田园词浅论．滁州职业技术学院学报,2004(3)
李莱、郭发云．苏轼与辛弃疾田园词创作风格异同简析．青海民族学院学报,1991(4)
马良信．从苏轼和辛弃疾的农村词看苏、辛对宋词的创新精神．郴州师范高等专科学校学报 1998(3)
周晴．苏轼、辛弃疾农村词浅议．济宁师范专科学校学报,2003(1)
顾之京．辛弃疾农村词篇什探究．河北大学学报,1987(3)
张希群．论辛弃疾乡村田园词的审美特征．语文学刊,1998(4)
范中胜．田园词和辛弃疾的农村词．河南社会科学,2004(5)
康瑾娟．简论汴京节序风俗与宋词繁荣的互动作用．开封大学学报,2002(4)
王祥．试论地域、地域文化和文学．社会科学辑刊 2004(4)
朱志荣．中国文学的地域风格论．苏州大学学报,2000(3)
张保宁．试论宋代文人的自然情结．武汉水利电力大学学报,2000(3)
梁守中．南宋时期的岭南词．中山大学学报 1994(1)
周建华．到处皆诗境，佳篇耀古今—唐宋山水诗词审美价值探微．中国文学研究,1998(3)
叶嘉莹．拆碎七宝楼台——谈梦窗词之现代观．南开学报,1980(1、2)
叶嘉莹．王沂孙及其咏物词．文学遗产 1987(6)
王兆鹏．论宋代咏物词的三种范型．中国诗学第 3 辑
路成文．敦煌民间咏物词简论．武汉理工大学学报,2006(1)
冷纪平．咏史诗界说二题．青岛大学师范学院学报,2005(1)
郭春萍．怀古诗词的文化心态和美学特征．求索,2005(8)
闵定庆．论花间词人的怀古咏史词．中国韵文学刊,2000(1)
曹渝扬．花间咏史亦自雄．重庆工商大学学报,2004(2)
秦惠娟．宋代怀古词的发展历程．河北广播电视大学学报,2000(1)
欧阳俊鹏．金陵怀古代表词作探析．南京理工大学学报,2003(3)

后　记

本教材经过两年多的努力，终于如期出版。这要感谢全体撰稿人的精诚合作，也要感谢高等教育出版社文科分社徐挥社长和迟宝东博士的大力支持。

担纲这部教材写作任务的，是活跃在当今词学界的中坚和新锐。作为主编，能与各位同仁一起编写这部新型的教材，是一件荣幸而愉快的事情。虽然每一章作者都三易其稿，主编也校改过三四次，但质量如何，我们仍不敢自是，有待于读者的批评。

本书由王兆鹏申请立项、组织撰写和统稿修订。各章撰稿人分别是：导论：王兆鹏（武汉大学）；第一章：胡元翎（黑龙江大学）；第二章：刘尊明（湖北大学）；第三章：欧明俊（福建师范大学）；第四章：诸葛忆兵（中国人民大学）；第五章：姚蓉（上海大学）；第六章：赵维江（暨南大学）；第七章：王晓骊（苏州大学）；第八章：路成文（广东外语外贸大学）；第九章：陶然（浙江大学）；第十章：王兆鹏、谭新红（武汉大学）。

最后需要说明的是，本书前九章所引唐宋词，是按词意标点，以便理解词作内涵；第十章的例词，则是依韵标点，凡押韵处全用句号，以便掌握词的用韵方式。

王兆鹏

2007年1月28日于珞珈山麓